معجم مصطلحات وأعلام

الجزء الأول

الدكتورة
آلاء علي عبود الحاتمي

تقديم
د. ياسر عبد الصاحب البراك

مراجعة
سمير عبد المنعم القاسمي

الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

معجم مصطلحات وأعلام

دار المنهجية

الدار المنهجية للنشر والتوزيع

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: 4611169 6 962+

E-mail: info@Almanhajiah.com

ص. ب: 922762 عمان 11192 الأردن

9789957593513

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

معجم مصطلحات وأعلام

الجزء الأول

معجم مصطلحات وأعلام
الجزء الأول

الدكتورة
آلاء علي عبود الحاتمي

تقديم الدكتور
ياسر عبد الصاحب البراك

مراجعة
سمير عبد المنعم القاسمي

الطبعة الأولى
2015م - 1436هـ

الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

رقم التصنيف:306

معجم مصطلحات وأعلام الجزء الأول

د. آلاء علي عبود الحاتمي

الواصفات: // الثقافة // التراجم // المصطلحات //

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/10/4994)

ردمك ISBN 978-9957-593-51-3

عمان – شارع الملك حسين – مجمع الفحيص التجاري

هاتف: 4611169 6 962+ ص . ب 922762 عمان ـ 11192 الأردن

DAR ALMANHAJIAH Publishing - Distributing
Tel: + 962 6 4611169 P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan
E-mail: info@almanhajiah.com

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ ذَٰلِكَ بِمَا قَدَّمَتْ يَدَاكَ وَأَنَّ ٱللَّهَ لَيْسَ بِظَلَّٰمٍ لِّلْعَبِيدِ ﴿١٠﴾
وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَعْبُدُ ٱللَّهَ عَلَىٰ حَرْفٍ ۖ فَإِنْ أَصَابَهُۥ خَيْرٌ ٱطْمَأَنَّ
بِهِۦ ۖ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ ٱنقَلَبَ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ خَسِرَ ٱلدُّنْيَا
وَٱلْءَاخِرَةَ ۚ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلْخُسْرَانُ ٱلْمُبِينُ ﴾

سورة الحج: 10 – 11

إهـــداء

الى .... اللـذين عانوا لأجـلي وبذلـوا من اجـلي الكثير

الى ... شمعتين انارتا لي طريقي وملأتاه حناناً ودعاء

ابي وامي

الى ... بسمة الامل في شفاهي ونسمة الحب في حياتـي

زوجي الحبيب

الى ....اخوتـي الاعزاء

تعلمت منذ الصغر

خذ ما استطعت من الدنيا واهليها

لكن تعلم قليلاً كيف تعطيها

لكم شيئاً من وفائي ولكم ارث اجتهادي هدية لكم

الفهرس

تقدمة

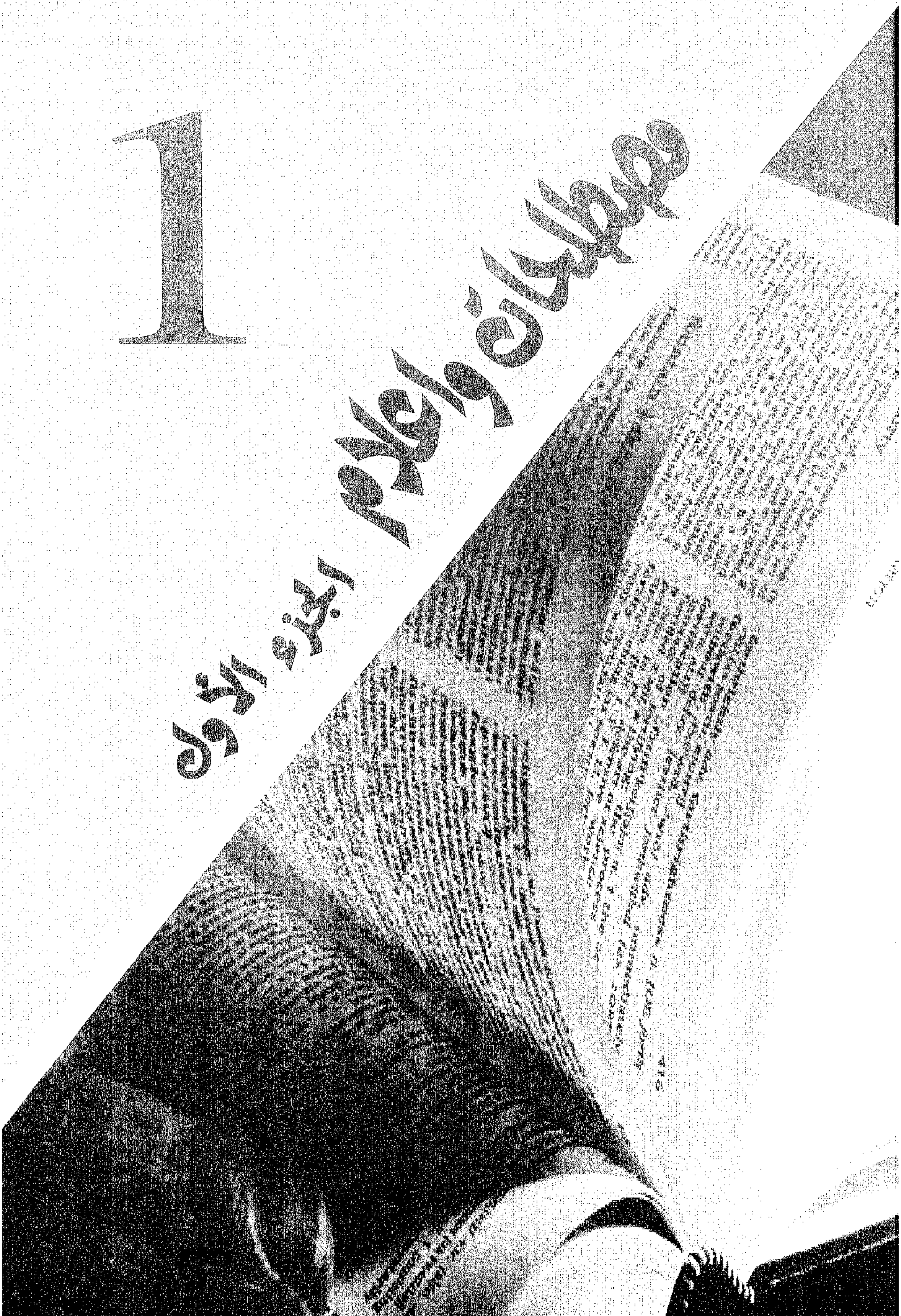
على الرغم من كثرة المعاجم والموسوعات التي تتناول اهم المصطلحات وابرز الاعلام في تخصصات مختلفة، الا ان الحاجة لا زالت قائمة لوضع معاجم جديدة يعتقد مؤلفوها انها تسد فراغاً كبيراً في ميادين تلك التخصصات، لأن العلوم جميعها في حالة تطور دائمة، مايعني اننا بحاجة دوماً الى مراجعة ما متوفر لدينا من معاجم وموسوعات واعادة تحديثها، وبديهي ان عملية التحديث لايمكن ان تنفصل عن عملية الانجاز الاولى التي بذل فيها الباحثون الكثير من الجهد والتوثيق للعديد من المصطلحات التي لابد من تكرار بعضها في عمليات التأليف الجديدة، خاصة في ميادين العلوم الانسانية والفنون الجميلة على وجه التحديد، اذ تبرز الحاجة دوماً الى عملية تنقيب مستمرة عن ابرز المصطلحات واكثرها شيوعاً، واشدها تداولاً، واحدثها ظهوراً، في ظل التنامي الكبير للدراسات العليا في الجامعات العربية كافة، لذلك يجد المؤلف ان هذا المعجم يلبي متطلبات عديدة اولها : انه يحاول التخصص في مصطلحات الفنون الجميلة ومايرافقها من علوم مجاورة مثل الفلسفة كما يشمل مصطلحات درامية وتربوية واخرى في مجال علم النفس، وثانياً : انه يسعى الى ملاحظة ابرز تلك المصطلحات واحدثها شيوعاً خلال السنوات القليلة الماضيه فضلاً على انه يوفر مادة علمية متنوعة في مجالات مختلفة يمكن ان تكون متناثرة في مصادر اخرى عديدة، بمعنى ان هذا المعجم هو خلاصة لجهود آخرين في ذات الوقت الذي هو خلاصة لجهد المؤلف في عمليات البحث والتنقيب المستمرة، الامر الذي يوفر وقتاً وجهداً كبيراً على القارىء اولاً، وطلبة الدراسات العليا ثانياً، وتزود المتلقي بمعلومات تخص فروع المعرفة وتهيىء له التكوين العقلي الحر وتوسع افق تفكيره ، وكلي أمل ان يكون هذا المعجم اداة عمل ممتازة للقارئين.

ان هناك معاجم متنوعة تتميز بالشمول والتوثيق الفني من جهة، وبالموضوعية من جهة اخرى وتلك المعاجم لمؤلفين عظام وكتاب متميزين، وهذا المعجم لايضاهي ماكتبوه لكنه مستمد من طروحاتهم ومصطلحاتهم المذكورة في المعاجم والكتب متنوعة الافكار.

لقد توضينا البساطة في وضع المصطلحات الواردة في هذا المعجم الى جانب الثبت التعريفي الذي جاء في آخر الكتاب ليوفر عملية وصول سريعة الى المعلومة الواردة فيه عبر ملاحقة المصطلح ومتابعة الصفحات الواردة فيها من اجل ان تكون الفائدة اعم واشمل، يأمل المؤلف لجميع القراء والمثقفين عظيم الموفقية ووافر التقدم والنجاح...والله الموفق.

1

مصطلحات الإعلام الجزء الأول



مصطلحات واعلام

الجزء الاول

الميتافيزيقيا Metaphysique:

تطلق على مجموعة بحوث او مقالات (أرسطية) كتبت باللغة اليونانية، وهي عدة كتب أي فصول جمعت في كتاب واحد، ومثل ذلك كتب (أرسطو) (علم الطبيعة physics) و(علم الأخلاقEthics) و (علم السياسة Politics) و(علم الاقتصاد Economics)، وأطلقت كلمة الميتافيزيقيا على كتاب (أرسطو) الرئيس المسمى بهذا الاسم مع انه لم يستخدم هذه الكلمة على الإطلاق فهي لم تظهر في العصر الهليني وإنما ظهرت في (العصر الهلسينتي Hellenistic Age) عندما اقام (اندرونيقوس Andronicus) المدرسة (المشائية peripateticism) وهي لقب أطلق على المدرسة الأرسطية بسبب إلقاء (أرسطو) دروسه على تلاميذه وهو ماشي في حديقة الليقون، وصنف (اندرونيقوس) الرئيس الحادي عشر لهذه المدرسة في (روما) كتب (أرسطو) وترتيبها ونشرها مع شرح للمدرسة الأرسطية، ووجد هناك مجموعة من بحوث (أرسطو) في الطبيعة (الفزيقا) فأطلق عليها اسم (ميتا Meta) اي ما بعد، و (فزيقيا Psics) اي علم الطبيعة، وإنها الكتب التي تلت كتب الطبيعة لكنها مع تطور المصطلح أصبحت وصفاً للموضوعات التي يدرسها العلم الذي يدرس تجاوز الظواهر المحسوسة (الوجود ومشتقاته) (الجوهر، العرض، التغير، الزمان والمكان، الوجود الإلهي)، والميتافيزيقا هي "العلم الذي يدرس الأسس الأولى أو المبادئ الأولى التي تقوم عليها المعرفة الإنسانية، وهذه الأسس هي أسس أنطولوجية (مفهوم الوجود) وكوزمولوجية (مفهوم الكون) ونفسية ولاهوتية وتشير الكلمة إلى العلوم المختلفة عن الطبيعة والمادة في كتابات (أرسطو) في العصور القديمة، وكان المقصود بكلمة"Meta" الإشارة إلى الفصول التي تلي مادياً الفصول التي كتبها في الفيزياء في المجموعة المحررة بعد وفاته، حتى أن(أرسطو) نفسه لم يطلق لفظ الميتافيزيقا على هذه الأعمال، بل أن (أرسطو) قد أطلق لفظاً مغايراً وهو "الفلسفة الأولى"، ومن هنا

كانت الكلمة لا تشير إلى التصنيف بل إلي الترتيب، كما أنها تدل على الطابع الفلسفي الذي احتوت عليه هذه المؤلفات مما أوجد الخلط بين الفلسفة والميتافيزيقيا، وإن التأمل المسمى بالميتافيزيقى ليس في الحقيقة سوى أصفى شكل من الميل إلى الوحدة وسد الثغرات الموجودة في لوحة الكون والبحث عن تفسير موحد عن العالم خارج نطاق العلم وهذا ما أشار إليه الأمريكي (و.جامس) بقوله : "ليست الميتافيزيقا سوى مسعى بالغ التصلب والعناد للتفكير بصورة واضحة ومتماسكة، كما أنها تعني طريقة خاصة في التفكير الفلسفي لتجاوز استنتاجات العلوم في القيمة والمدى" ومن هنا نرى أن الميتافيزيقا مصطلح يشير إلى المعرفة الأساسية بالموجود بوصفه موجوداً في كليته، كما أنها تبحث في الفكر والوجود والمطلق بالإضافة إلى اهتمامها بالنواحي الخارجة عن إطار الحس والمشاهدة المادية والتي لها القدرة على ترك بصماتها على الثقافة المجتمعية وخلق مفاهيم ومعتقدات تؤثر على العادات والأعراف السائدة للمجتمعات، وترتبط الميتافيزيقا بالذاكرة الجماعية للشعوب من خلال الأديان والأنظمة العقائدية، والأساطير المقدسة والوقائع التي حدثت في الماضي السحيق في زمن البدايات وغالباً ما تحكي واقعاً أو خيالاً، وهي تفرض نفسها على معتنقيها من خلال نسق كامل من المعتقدات يتم توارثه عبر الأجيال بطريقين الأول: بشكل إرادي واع نتيجة للتأثير الذي يمارسه كل جيل على أفراده بواسطة التعليم والتربية والثاني : بشكل تلقائي لا إرادي ولا واع وهو ما سمي بالذاكرة الجماعية والذي يؤكد أنها هي الأساس الرابط للمجتمع فهي تعمل على تحديد مجمل البنى التشكيلية كأنساق ثقافية لا واعية تعطي دلالة ومعنى لما هو أسطوري أو تاريخي أو واقع في حياة الشعوب، إنها تعطي القواعد المنظمة للعلاقات الاجتماعية والثقافية بشكل معين مستمد مما تختزنه الذاكرة الجماعية من ماضيها السحيق من بنية وجودها التاريخية اللاواعية، كما تعد الميتافيزيقا فرع من فروع الفلسفة التي تبحث في المبادئ الأولية للعالم، وحقيقة العلوم، وتنقسم اهتمامات الميتافيزيقا إلى دراسة طبيعة الوجود، وتفسير الظواهر الأساسية في الطبيعة، ومستويات الوجود، وأنواع الكيانات الموجودة في العالم والعلاقة بينها، كما تختص بدراسة الكون ونشأته ومكوناته، هذا بالإضافة إلى دراسة التصورات التي يتمثل بها الإنسان رؤيته

للكون بما فيه الوجود، الزمان والمكان، قانون العلة، الاحتمالات، وأشارت كلمة فلسفة لا إلى الميتافيزيقا وإنما إلى علم المنطق والأخلاق والفيزياء والتي صنفها الرواقيون على أنها مجموع العلوم الفلسفية، ومن هنا نبع السؤال : هل الفلسفة ميتافيزيقا أم أنها فلسفة أولى تقوم على دراسة الموجود بوصفه موجود كما تقوم على دراسة المنطق الأكثر ارتفاعاً أو علواً عما هو موجود، إن الميتافيزيقا تتداخل بشدة مع كل فرع من فروع البحث الفلسفي، كما أنها تهتم بدراسة أسئلة فلسفية تتعلق بالطبيعة والبنية العامة للعالم الذي نعيش فيه، فعندما نتناول مشكلات في فلسفة علم النفس، أو فلسفة الرياضيات، أو فلسفة الدين، سرعان ما نواجه حتماً قضايا وتساؤلات ميتافيزيقية، ويعتبر (بارمينيدس) أحد أهم مؤسسي الميتافيزيقا، اذ تمثل الميتافيزيقا لب الفلسفة وقد اتخذت دراسة الواقع موضوعاً لها، من حيث طابعه الأساسي ونظامه وما يدور فيه وبدت الميتافيزيقا في نظر (أرسطو) دراسة مفردة شاملة لما هو أساس في الوجود برمته اذ قام (أرسطو) بتصنيف جميع الأشياء وإدراجها تحت مقولات كالجوهر والكيف والمقدار فلقد أراد (أرسطو) فهم الطبيعة الأساسية للواقع وحقائقه القصوى والمبادئ الأولى والماهية الكامنة، كانت الميتافيزيقا قبل عصر النهضة هي عنصر المعرفة الرئيسي والمصدر الأكيد لمعرفة الماورائيات والعلم الوحيد الذي يحمل الإجابات عن الكون والإله والوجود والمطلق، كما سجل (عمانويل كانط) في كتابه "نقد العقل المحض "أن الميتافيزيقا بوصفها معرفة نظرية يصوغها العقل صياغة معزولة عزلة تامة تقفز تماماً فوق تعاليم الخبرة، فالعقل وحده غير قادر على تقديم الدليل على وجود الله كما أنه غير قادر على تفسير الكون والوجود، أي أنه غير قادر على معرفة أو تفسير المطلق اما في العصور الحديثه فقد بدأت الفلسفة منذ القرن السابع عشر في إضافة تصورات وفلسفات حديثة، ونظراً للقفزات التي قفزتها الميتافيزيقا، فقد أضيفت المشاكل التي لم تعتبر أصلاً في إطار الميتافيزيقا إلى صلبها، بينما بعض المشكلات الأخرى والتي اعتبرت مشكلات ميتافيزيقية على مدى قرون أصبحت الآن تحال إلى مذاهب فلسفية منفصلة، مثل فلسفة الأديان، فلسفة العقل، فلسفة اللغة، فلسفة العلم وفي بعض الحالات الأخرى، أصبحت موضوعات الميتافيزيقا تقع بالكلية في علوم

مثل علوم القيزياء والطبيعة، التي جعلتها جزء منها، كما حدث في نظرية النسبية في النصف الأول من القرن العشرين للعالم (ألبرت أينشتين).

العود الابدي :

وهي نظرية تعود للفيلسوف (فريدريك نيتشه)، ولا يطبقها على الأدب وحده بل على كل أنواع الفنون والاقتصاد والأخلاق، وخلاصة هذه النظرية : ان البشرية تتأرجح بين مرحلتين او بين نوعين (الديونيسية والابولونية) الأولى: تمثل الشهوانية الجامحة، والثانية تمثل الروحانية المتسامية، وتخضع كلتا المرحلتين الى تكرار وتنحصر جميع النشاطات الادبية والفنية والموسيقية ضمن هذين النوعين وليس معنى أن كل واحدة منها تنفي الأخرى نفياً قاطعاً، فالأمر يتعلق بسيادة هذه او تلك وغلبة الواحدة على الأخرى لا تؤدي الى الوحدانية بمعنى التفرد فالصراع يظل قائماً، فإذا كانت (الديونيسية) تمثل الأخلاق والآداب الارستقراطية فان (الابولونية) تمثل الغوغاء والدهماء.

سيجموند فرويد Sigmund freud :

طبيب نمساوي، مؤسس مدرسة التحليل النفسي، عمل على التداعي الحر، مؤكداً ان الطاقة المسببة لأعراض الهستيريا التحولية طاقة جنسية، أثارت نظريته في تطور الغريزة الجنسية منذ الطفولة الأولى، وفي عقدة أوديب سخط أطباء الإمراض العقلية وعدد ممن كانوا قد انظموا الى حركته، منهم (أدلر) (ويونك)، ومن أهم كتبه " تفسير الأحلام" و "ثلاث رسائل في نظرية الجنس" و" مدخل الى التحليل النفسي" و"مافوق مبدأ اللذة" و" مقدمة في التحليل النفسي" و"حياتي" و"التحليل النفسي" وغيرها وقد حاول (فرويد) تطبيق نظريته في تفسير نشأة المجتمع والدين والحضارة وتطورها، وكان لنظريته أعمق الآثار في الدراسات النفسية والاجتماعية وفي التربية والفن والأدب، ويرى (فرويد): ان اللاشعور وعلاقته بالإبدأع الفني من المحاولات التي تفسر نشأة العمل الفني وإبدأعه، وكذلك التفكيك العلاجي للتحليل النفسي والمسمى (التداعي الحر) والذي يقترح استخدام التداعي بين الأفكار والكلمات واستدعاء أحلام اليقظة، بإعتبارها وسيلة للخلق الفني، ولهذا فإن فرويد يرى:"أن الفن وسيلة لتحقيق

الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع، وان الفنان هو انسان محبط في الواقع، لأنه يريد الثروة والقوة والمجد، لكن تنقصه الوسائل للوصول الى تحقيق هذه الرغبات"، هذا ويرجع الفضل الى (سيجموند فرويد) مؤسس نظرية التحليل النفسي في انه أضاء جانباً مظلماً من الحياة النفسية للإنسان وفي اكتشافه تلك الحقيقة المهمة وهي إن جزء كبير من حياة الإنسان العقلية لاشعوري، وان هذا الجزء اللاشعوري هو صاحب التأثير على سلوك وأفعال الفرد سواء كان ذلك الفرد سوياً او مريضاً عصابياً، ولقد ألهمت هذه الكشوف الفنانين والشعراء للغوص داخل أعماق النفس الإنسانية وإبداع أروع الأعمال الفنية التي تحاكي عالم الإنسان الحقيقي، ذلك العالم المجهول والغريب، عالم اللاوعي واللاشعور، ويرى (فرويد) ان الإدراك الحسي والشعور تجارب مباشرة لأمر ما تحصل للشخص في الحال، اما الذكريات والفكر على الجانب الأخر ما هي الا إحضار ذهني للتجارب السابقة، فمن اجل ان تصبح الفكر والذكريات شعورية من الضروري ان تصاحبها اللغة، فالفرد لا يستطيع ان يفكر، او يذكر ما لم يكن ما يفكر به او يتذكره ملتصقاً بالكلمات التي رءاها، او سمعها، ونتيجة لذلك فهو غير قادر من الناحية الشعورية على تذكر التجارب التي حصلت له زمن الطفولة قبل بدأ النمو اللغوي. وهو من ثم غير قادر على تذكر التجارب الأولى، التي يمكن ان تكون لها أهمية حاسمة في تكوين الشخصية، ان الذكرى او الفكرة التي تسبق الشعور تصبحان شعورية بكل سهولة لان المقاومة ضعيفة، اما التفكير او التذكر اللاشعوري فيواجهان وقتاً صعباً ليصبحا شعورياً لان القوة المضادة (الرادعة) تكون قوية، لقد وضع (فرويد) تصويره للجهاز النفسي، ويتعلق الأمر بالتنسيق بين أربع زمر من الأفاعيل النفسية، بأقرب الصور الى الواقع، وتتألف الافعولة الأولى من حالات نفسية شعورية (حالياً)، اما بين الزمر الثلاث الأخرى فيظهر ما قبل شعوري: وهو مجموعة أفاعيل لا شعورية (حالياً)، ولكنها تقبل الاستدعاء الإرادي، وبعد ذلك تأتي زمرتا الأفاعيل اللاشعورية للمعنى الدقيق للكلمة هما اللاشعور الكابت، واللاشعور المكبوت.

مجتمع مابعد الصناعي :

او ما يسمى أيضاً "بالمجتمع المبرمج" وهو تعبير أدق من المجتمع مابعد الصناعي الذين لا يعرف إلا بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده، ذلك المجتمع الذي يحتل فيه الإنتاج والانتشار الكثيف للخيرات الثقافية المكانة المركزية التي كانت مكانة الخيرات المادية في المجتمع الصناعي، وماكانت عليه صناعة المعدن والنسيج والكيمياء وكذلك الصناعات الكهربائية والالكترونية في المجتمع الصناعي فكذلك حال أنتاج المعارف وانتشارها والعناية الطبية والإعلام وبالتالي التربية، والصحة، ووسائل الأعلام في المجتمع المبرمج، وكذلك يعرفه(تورين) المجتمع مابعد الصناعي كمجتمع تخلى فيه أنتاج المنتوجات المادية عن مكانه المركزي لإنتاج المنتوجات الثقافية.

الليبرالية Liberalism :

هي اتجاه عقلي يسعى في ضوء افتراضاته لأن يحلل العلاقات الثقافية والأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمع الإنساني وتؤكد على تعبير الإنسان عن ذاته، واي محاولات من السلطة لوضع حدود صناعية على الأفراد وتدخل لا مبرر له وضد حرية الفرد، فالليبرالية ضد الحد من حرية الفرد سواء في الأخلاق او الدين او الثقافة او الاجتماع او الاقتصاد او السياسة ولكن المفهوم لم يكن دائماً بذالك الاتساع وإنما تبلور في شكل الحرية السياسية على أساس انها مدخل للحريات الأخرى فكان دائم السعي الى جعل مدخل الدولة يتم في اضيق الحدود بحيث يصبح دورها حماية الحريات الفردية، حرية الفرد وحرية الجماعة، وتقوم الليبرالية على التمييز بين المجتمع والدولة، وبين الفرد والسلطة، وتعتبر ذلك التمييز طبيعياً، إنها ترفض هيمنة الدولة على المجتمع أو استيعابها له، كما ترفض الفوضوية، أي تمرّد الأفراد والجماعات على النظام السياسي ومقاومتهم لكل سلطة، ويمكن لليبرالية أن تجد صياغتها في نظرية الفصل بين السلطات، أو في مذهب العقد الاجتماعي أو في «الدفاع عن إستقلالية الفضاء الاقتصادي الخاضع لنظام محايثٍ للسوق»، ثمّة إذن صياغات أو ترجمات مختلفة للتصوّر الليبرالي تتجلّى في تنوّع اتجاهاته وتعدّد مفكريه واختلاف إسهاماتهم،

من (لوك وهوبز وسميث وتوكفيل وكونستون ...إلى ريمون آرون وفريديريك هايك) وغيرهما، ومن الثورة الإنجليزية سنة 1688 إلى الثورة الفرنسية 1789 وصولاً إلى الليبرالية المعاصرة، أو ما يسمى اليوم بـ «النيو ـ ليبرالية»، مسار طويل ومتعرّج شقّه مفكرون مختلفون ساهموا في تشكيل البراديغم الليبرالي، ويمكن القول إن الليبرالية تبلورت من خلال ثلاثة اتجاهات رئيسية تكوّنت بحسب المكانة التي اتخذها هذا الجانب أو ذاك من جوانب الوجود البشري، وكذلك بحسب التقييم المختلف للحرّيات الأساسية، فالليبرالية السياسية تُولي الحرّية السياسية مكانة مميّزة، وهي بالتالي تجعل من السياسة النطاق الأول لممارسة الحرية الفردية، وكذلك لتحديد وجهة المجتمع ككلّ، وأمّا الليبرالية الإقتصادية ومدارها المُلْكية الفردية والحرية الاقتصادية بأعتبارهما مترابطتان ارتباطاً جذرياً، ولا معنى للحرية إلا إذا تجسّدت في ملكيّة الفرد لوسائل الحفاظ على حياته واستمراره، كما لا تكون المُلْكية ممكنة إلا إذا كان حقّ الفرد في الحريّة حقاً فعلياً، أي إذا كان مستقلاً عن كلّ سلطة، وأما التسامح الدّيني، كتوجّه ليبرالي، فهو يتأسس على حرية الفكر بصفة عامة وعلى حرية الوعي الديني بصفة خاصّة وهو يقوم على مبدأين اساسيين: 1) فصل السلطة السياسية عن السلطة الدينية، 2) إقرار حقّ الفرد في تبنّي ما شاء من آراء وعقائد وقناعات يراها ملائمة لخلاصه الرّوحي، إنّ هذا التمييز هو بطبيعة الحال تمييز نظري ولا يعني اختزال الليبرالية في توجّه معيّن، لأنّ كلّ هذه التوجّهات يمكن أن تلتقي عند مفكّر واحد كـ (جون لوك) على سبيل المثال، كما يمكن أن يَتمَّ التّركيز، لدى مفكّر معيّن، على تصوّر ليبرالي محدّد كما هو الحال عند (بيار بايل Pierre Bayle)، الذي أكدّ على حرّية الوعي وعلى ضرورة التسامح الديني أو عند(آدام سميث) الذي جعل الحرّية الاقتصادية محور تفكيره، وينبغي أن نشير إلى أن بروز توجّه ليبرالي معين إنّما يكون عادة مرتبطاً بظرف أو بحدث تاريخي حاسم، لنذكر مثلاً (بنجامين كونستون) الذي أكّد على الحرّية السياسية في المناخ السياسي المميّز لفترة ما بعد الثورة الفرنسية، والليبرالية الكلاسيكية وهي لا تعني حرية اقتصاد مطلق، وأيضاً لا تقول بدولة الحدّ الأدنى Etat minimal، بل إن مفكريها أكّدوا على ضرورة تأطير الحريات

الاقتصادية بواسطة المؤسسات الحقوقية والسياسية، وقد عبّر (سيسموندي) Sismondiفي بداية القرن التاسع عشر عن هذه الفكرة في كتابه (مبادئ جديدة في الاقتصاد السياسي) 1819، اذ أراد هذا المفكر ذو النزعة الإنسانية أن يوفّق بين «تقنيات الاقتصاد الليبرالي وغايات المجتمع السياسي، فأذا كان هدف المجتمع الليبرالي هو السعادة في كل الوضعيات فمن الضروري تدخّل المشرّع والحكومة لبلوغ هذا الهدف، إنّ محاولة المزاوجة بين الليبرالية الاقتصادية كمذهب وممارسة في مجال الاقتصاد والليبرالية السياسية بأعتبارها جملة الحريات السياسية اللازمة لتحقيق الرفاه والسعادة للأفراد ليس أمراً جديداً إذن، هذه المزاوجة تتم من منطلق أن الأمر يتعلّق بمجاليْن إجتماعيين مترابطين: الاقتصاد والسياسة، لا يتحقّق ازدهار اقتصادي أو رفاه اجتماعي دون حريات سياسية وحقوق مدنية، أي دون ديمقراطية، ويعبّر(بينوا) P. Bénoit عن هذا المعتقد الليبرالي بقوله: "لا توجد حرية الإنتاج والاستهلاك دون حرية الاختيار، وهي المَلَكَة التي لا يعترف بها الأفراد سواء كانوا منتجين أو مستهلكين، إلا في إطار الليبرالية السياسية".

روبرت فنتوري Robert Venturi :

(1925-) معمار ومنظر أمريكي يرى ان الشكل حر ولا يرتبط بالضرورة مع تكنولوجية التصنيع ولا يخضع أليها، بل يرتكز على اختيار الإرادة الحرة لفكر الفرد لوحدها، ومن هذا الموقف النظري نشأت عمارة مابعد الحداثة، فهو يقول " ان ما أحبه في الأشياء، هو ان تكون مركبة بدل ان تكون صافية وصادرة عن توافق بدل ان تكون صادرة من أيدي معينة وغريبة بدل ان تكون ملتوية، ومشتبهاً بها، بدل ان تكون ذات مقاطع واضحة وأكثر تضاداً من أن تكون ضعيفة الشخصية، وأكثر إشعاعاً من ان تكون ذات جاذبية مألوفة بدل ان تكون أصيلة، فيها اسهاب وزيادة بدل ان تكون بسيطة.

جين فوتريه jen Fauttrier :

فنان فرنسي ومن أهم رواد الفن اللاشكلي وكانت تقنياته تقوم على وضع عجينة لون سميكة في وسط اللوحة ضارب الى البياض، هذه العجينة

تشكل بروز غير متساو ذا نطاق غير واضح وغير منتظم ثم تأتي طبقة خفيفة من اللون المائي او من الغواش وبضعة خطوط محفورة او مرسومة بريشة عريضة فتكسب كلها هذه العجينة لوناً ونبرات وتجعل لها في بعض أجزائها ملامح أكثر وضوحاً مع إضافة مسحوق الباستيل مما يزيد من نعومة التكوين ويبرز طابعه اللذيذ ، ويعتبر المصور (جان فوتريه) واحد من أهم هؤلاء المصورين، ففى أعماله يظهر السطح بملمس وخشونة بارزة وكأنه سطح لأحد جدران الكهوف البدائية التي يمكن الحفر والكشط عليها ، كما يظهر مدى السمك والتكتل اللوني والعجائن المتصلبة فيها ، ولقد جاءت دائماً مواده المستعملة في الرمادي بدرجات طبيعية تقترب من المواد الخام البيئية ، ويعتقد (فوتريه) أن فنه مجرد "تنويعات ملمسية على السطح" ، بدءاً من الأوراق الملصقة وحتى المواد الصلبة، وهو بذلك يتجه إلي الطبيعية بشكل كافٍ ومباشر أكثر من أي فنان تجريدي آخر، انه لا يتم عمله من خلال نظام ذهني، ولكن هناك منطق ما يحكم الفعل الفني لديه يتفاعل مباشرة مع ملمس لوحته، ويقوم بعملية بناءها وتجسيم سطحها بأشكال خاصة نابعة من تحكمه في المادة.

الزمان Time :

وسط متجانس غير محدود تمر فيهِ الأحداث متلاحقة، والمدة جزء منهُ، وقد يطلق على مدة معينة، وعده (أرسطو) مقياس الحركة وفرّق بينه وبين المكان، وما دامت الحركة متصلة فالزمان متصل و يقول (أبن سينا) (الزمان مقدار الحركة المستديرة من جهة المتقدم و المتأخر) اذ ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ان هنالك نوعان من الزمن هما الزمن الدال وهو بعد زمني لدال خبر، (مثال : يمكن الحديث عن سنته في سطر واحد وألف سطر) فضلاً عن زمن المدلول وهو بعد زمني لمدلول خبر في التعبير، وان الزمانية تقوم على إنتاج أثر المعنى وتحويل النظام السردي إلى قصة وهي شرط أساسي لأي إبداع تاريخي، مهما كانت درجات تجاوز الواقع، بينما عند المفكري الإسلاميين، نجد (ابن سينا) يقول عنه : " الزمان مقدار الحركة المستديرة من جهة التقدم والمتأخر" وعند المتكلمين متحدد معلوم يقدر به متحدد آخر موهوم، كما يقال آتيك عند

طلوع الشمس، وعند (كانت)نجده " صورة أولية ترجع الى الحساسية الداخلية بصفة مباشرة والى الحساسية الخارجية بصفة غير مباشرة، كل إحساس إنما هو حدس نفسي له موضعه من الزمان"، وعند (برجسون) تغير مستمر متصل يصبح معه الحاضر ماضياً ويأبى الذهن ان يظل في التيار الزمني بفكرة معينة فالزمان مرتبط عنده بالديمومة.

المكان Space :

وسط غير محدود يشتمل على الأشياء، وهو متصل و متجانس لا تمييز بين أجزائهِ، ولهُ ثلاثة أبعاد : الطول، العرض، و الارتفاع، ويمكن بناء أشكال متشابهةَ فيهِ، فإن إنتفى فيهِ أحدى هاتين الخاصيتين أضحى فراغاً في الهندسة غير الإقليدية، و هو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الأجسام، و إذا جمع بين الزمان والمكان في تصور واحد نشأ عنها مفهوم جديد هو (المكان الزماني) أو (الزمكاني)، و الزمان عرفه اللغويون ومنهم ابن منظور بأنه " الموضع وجمعه أمكنه وأماكن " وهو " في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، والدليل على ان المكان مفعل، ان العرب لا تقول في معنى هو مني مكان كذا وكذا الا مفعل كذا وكذا، بالنصب "، وللمكان مرادفات تستعمل في اللغة للدلالة عليه، منها : المحل، الاين والملاء والحيز والموضع والخلاء، فالمحل يطلق عندهم على البعد، واما الأين، فعندهم هو سؤال عن مكان، وهي مغنية عن الكلام الكثير والتطويل، ذلك انك اذا قلت اين بيتك أغناك ذلك عن ذكر الأماكن كلها وهو اسم لأنك تقول من اين، اما الملاء فهو لغة ضد الخلاء، ويطلق على المتسع من الأرض.. والحيز احد الألفاظ التي تورد بكثرة مرادفا للمكان فأنه لغة، يعني "الفراغ مطلقاً سواء مساوياً لما يشغله ام زائداً عليه او ناقصاً عنه يقال زيد في حيز وسيع بسعة جمع كثيراً وفي حيز ضيق لا يسعه هو بل بعض أعضائه خارج الحيز كذا قيل، وفي اكثر كتب اللغة انه المكان "، واما الموضع او الوضع فأنه يرد عند اللغويين على إن " اسم الظرف مكاناً "، وقد أنشأ المفهوم الاصطلاحي للمكان بعداً فلسفياً مع الفلسفة اليونانية فأخذ يتميز من غيره من المفاهيم الأخرى كالحركة والزمان والتناهي واللاتناهي والجسم

الطبيعي، ويعني المكان فلسفياً، هو ما يحل فيه الشيء او ما يحوي ذلك الشيء ويميزه ويحده ويفصله عن باقي الأشياء، اذ عد عند (أرسطو طاليس) ليس محلاً وعند (اقليدس)هو ذو ثلاثة أبعاد (الطول والعرض والعمق) وعند (أفلاطون) يُعَدُّ المكان بأنه حاوٍ وقابلٌ للشيء، وفي الفلسفة الإسلامية نجد (الكندي) يعرف المكان بتعريفين يَدُلّان على معنى واحد، هما اولاً: نهايات الجسم وثانياً: التقاء أفقي المحيط والمحاط به، مؤكداً ان العالم مملوء ولا يوجد في داخله خلاء لان العالم عنده متناه بالفعل، في حين عرفه (الفارابي) تبعاً لتعريف (أرسطو طاليس) " هو النهاية المحيط " كونه قد اقر ان لكل جسم طبيعي مكاناً خاصاً به يتحدد به هذا المكان وينجذب اليه الجسم، وعند (أبي حيان التوحيدي) هو " حيث التقى الاثنان : المحيط والمحاط به، وأيضاً هو ما ماس من سطح الجسم الحاوي وانطباقه على الجسم المحوي "))، وعرفه(باشلار)، بأنه كل ما يرتبط بملامح الألفة، البيت، الكون، الذاكرة، الأركان، الزوايا، الانفتاح والانغلاق، التناهي في الصغر والكبر، ويعرفه الجرجاني : ((بأنه فراغ متوَهَّم)) ويقسمه على ثلاثة أنواع للمكان : الأول هو المكان المبهم الذي هو عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالخلق والإمام، والثاني هو المكان المعين وهو عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر داخل في مسماه كالبيت، فأن تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما، والثالث هو المكان المحصور وهو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي وهنالك مرادفات للمكان مثل المحل، الحيز، الموضع، الخلاء.

سايكولوجيا المستهلك:

وتعرف أيضاً بالتسويق وإجراء البحوث المتعلقة بسوق إستهلاك السلع ورواجها وتشجيع المستهلكين على إقتنائها والإقبال عليها، وهي فرع من فروع علم النفس التطبيقي، يقوم من خلال تحليلات وضع السوق بدراسة حاجات المستهلكين المحتملين ورغباتهم مثلما يعنى بالتخطيط للحملات الدعائية و الترويجية اللازمة لزيادة المبيعات.

الخداع أو الإيهام البصري:

خداع تتعرض له حاسة البصر، ويشير عادةً إلى توّهم يتعلق بالصلات المكانية والعلاقات بين الأبعاد والمسافات، ينتمي هذا الطراز من الخداع إلى الفئة الموصوفة بالخداعات أو الأخدعة الهندسية، وتبدو فيه الأشياء والأشكال والخطوط على غير حقيقتها أمام الناظر.

الخداع الهندسي:

تطلق هذه التسمية عادةً على مجموعة من خداعات النظر أو البصر ومنها خداعات المسافة والإتجاه بشكل رئيسي.

خداع هرينغ:

أحد الخداعات الهندسية البصرية، حيث تبدو الخطوط المستقيمة المتوازية وكأنها منحنية صوب الداخل عندما يتم رسمها عبر سلسلة من الخطوط المتشعبة عن نقاط خلف أطرافها، والمتقاطعة فوق الخطوط وتحتها.

الخداع الحركي:

ظهور الحركة في شئ ساكن وغير متحرك أو إدراك حركة مكانية حيث لا توجد أشياء تتحرك وينشأ أحياناً بفعل حركة نسبية، وأحياناً يعود إلى طبيعة الإحساس التالي في أعقاب حركة متواصلة من جانب الفرد أو إثر إختباره المرئي للحركة.

الفن الحركي kienetic art :

مصطلح في الفن نشأ في العشرينيات على يد (بوتوشيوني) وتطور على يد (دوشامب) الذي نقل الحركة الى الفن التشكيلي وهذا المصطلح يوناني الاصل اذ ان التقنية الجديدة اعطت تطور للفن الجديد واصبح يوظف الابتكارات العلمية الجديدة في الفن بتكنولوجيا تعبيريه متطوره فقد ارتبط الفن البصري بالحركية ذلك ان التكوينات المتلاحقه والمستفزة للبصر تكاد تكون حالة من الوهم الجميل بدينامية الحركة المبتغاة التي تؤسس لاسقاطات العمل البصرية اولاً

والذهنية الايجابية للمتلقي التي تسمح بتعدد القراءات ثانياً بعد ان تم حثه على المشاركة الفاعلة في عمل الفنان لأن التعبير لهذا الفن يمتلك الخاصية الديناميكية/ الحركية التي تثير الصور والاحاسيس الخداعه لدى المشاهد، ان مجال الفن الحركي يشمل اعمالاً تدخل ضمن مايسمى بـ (الضو- حركية) التي تجمع بين الضوء والحركة وبفضل ماتوصلت أليه من انطباعات تناغمية – لونية فأن لهذه الاعمال تأثيراً بصرياً رئيسياً تدفع المشاهد للمشاركة الحركية، ولقد كانت بعض الاعمال الحركية تتكون من الآت هائلة من الحديد والالمنيوم والنحاس مع طاقات حركية موجودة داخلها تجعلها تعمل وتهتز والاعلام ترفرف والاضواء تومض ومنها ماكنات (تانغلي) التي تدين بالكثير الى (التكوينات الميكانيكية) التي انتجها (بيكابيا) في ذروة الفترة الدادائية مابين عامي (1917- 1919) والتي كانت نماذج لمكائن عاطلة لكن ماكنات (تانغلي) بالكاد تعمل فهي تئن وتتأوه دون ان تؤدي وظيفة ما ومع الحركية يتحول الفن من مجرد النظر فحسب او امتاع الفكر والخيال الى امتاع كلي للمشاهد فالمشاهد قد يشارك في العرض الحركي ويتلمس واحياناً يشم وبذا يكون جزءاً من عملية العرض الفني او جزءاً من اللوحة الفنية ذاتها، ويقصد بالفن الحركي هو الفن الذي يتضمن حركة، وقد جاءت هذه الكلمة من الكلمة اليونانية (kinesis) وتعني حركة أو (mobile) وتعني متحرك أو نقال، بيد إن الفنان الحركي غير مهتم بتقديم حركة، لكنه مهتم بالحركة نفسها كجزء متمم للعمل، وإن الفرق بين الحركة الفعلية والممثلة غير كاف بنفسه لتمييز الفن الحركي من الأشكال الأخرى، لأن العمل في الفن الحركي يجب أن يمتلك مواصفات أخرى بجانب الحركة، إذ إن التأثيرات الملائمة للفن الحركي يمكن أن تنتج من حركة المتفرج أمام العمل أو بإستعمال المتفرج أو تعامله مع العمل ويكفي أن نقول هنا بأن عمل الفن البصري الذي قد يعتبره البعض فرعاً من الفن الحركي، فإنه لايمثل حركة، لكنه يعطي إنطباع حركة فعلية (واقعية)، وفي الفن البصري (إن العمل نفسه يظهر أنه يتحرك)، وان الفن الحركي في اوج شهرته كان له وجهتان تعارض احدهما الاخرى وتعززها في الوقت نفسه :

اولاهما : ذات طابع استعراضي تقليدي، اذ ان كثير من الفن الحركي كان فناً للعرض وطموحاته بيئية.

وثانيهما : ذات طابع بحثي علمي او شبه علمي كان قد وضع لبنته جماعة البحث في الفن التصويري اذ ابتكر (خوليو لي بارك) احد المنتمين الى جماعة البحث في الفن البصري، تخريجات تنتسب في جزء منها الى المختبر وفي جزءها الآخر الى معرض التسلية، كآلات التسلية ومدن الالعاب، انها تجارب مع المكننات وتجارب حول نفسية المشاهد، مرايا ومشاهد وكرات تتدحرج من خلال متاهات معقدة، لقد اشتغل (لي بارك) كل هذه الاشياء أي انه فنان تقليلي، بمعنى أي شيء يفعله لايبدو ثقيلاً جداً او جدياً جداً انه لا يدعوا المشاهد الى قراءة مغزى في مايراه، بل الى التجاوب معه فحسب أي ان المعنى هنا هو كل ما يتعلق بالسطح والمعطى مع الصورة بلا عمق بدون احالات فكرية مرهقة، بل رغبة وسعي الى اللذة والمتعة وظهرت مجموعة من الأعمال التي كانت الحركة فيها تمثل الفكرة الاساس لذلك العمل منها على سبيل المثال عمل الفنان(مارسيل دوشامب) الذي اسماه حركة (Mobile 1913) والمتمثل بعجلة دراجة موضوعة على مقعد، اذ ان عبارة الفن الحركي اصبحت متداولة على نطاق واسع ودخلت في كتابات المؤرخين ونقاد الفن عام 1960 وقد اسهم في انتشار هذا الفن التطور العلمي والتقني في الستينيات وما رافقه من تحول في مفاهيم الانسان وعلاقته بالعالم ومفهومه للكون والسرعة والزمن، فضلاً عن تزايد الاستهلاك والوفرة وانتشار وسائل الاعلام الالكترونية والمطبوعات ووسائل الدعاية والتلفزيون والسينما.

الإدراك الحسي:

هو العملية التي يصبح فيها المرء واعياً على الفور لشئ ما، ويقال للإدراك حسياً عندما يكون ذلك الشئ الذي نعيه على الفور هو الشئ الذي يؤثر في أحد أعضاء الحس لدينا، وهناك نظريات عديدة في تعليل الإدراك ومقوماته وكيفية

حدوث الإحساس بوجود الأشياء الخارجية وعلاقات هذه الأشياء، ودور الخبرة الماضية في تفهم المدرك، والعلاقة بين الحواس والمنبهات، حيث إن الإدراك الحسي عملية إيجابية تتطور عبر الزمان، وتتألف من لحظات أو مراحل، وهي ذاتها التي يمر بها الإدراك الجمالي مثل (الحضور والتمثل والتأمل الباطني الانعكاسي)، فالإدراك الجمالي يكون موحداً، فهو من ناحية يوحد الموضوع الجمالي، وفي نفس الوقت يكون أشبه بتيار مؤلف من لحظات متصلة يتم تعميقها عبر الزمان حتى يتم تبلور الإدراك الجمالي، أو بمعنى أدق حتى يبلغ الإدراك ذروته عندما يبلغ الموضوع الجمالي، وأن كل إدراك تام ينطوي على فهم معنى والإحاطة به، فالإدراك الحسي كما يقول (مايكل دوفرين 1910- 1984) (ليس تسجيلاً بطريقة سلبية لتلك المظاهر التي تكون في ذاتها بلا معنى وإنما هو معرفة، فإن ندرك يعني أن نعرف، أي نكتشف معنىً داخل المظاهر التي تبدو لنا)، وقد يرتبط الإدراك الجمالي مع الموضوع الجمالي بلحظات ثلاثة تترتب بكلية واحدة، لأن الموضوع هو موضوع مدرك، وأن هذه اللحظات تتمثل بالآتي:-

أ- **الحضور والغياب:** يعد المحسوس العياني الأكثر خصوصية بوصفه موضوعاً مدركاً، وأن البداهة والشمولية تحملها صلات الماهية، فإنهما بإثبات من الحضور الملموس الذي يرى (هوسرل) فيه أن المحسوس ليس الأشياء فقط، أنه كل ما يرتسم فيها، كل ما يترك أثره فيها، حتى بصفة الحياد وكنوع من الغياب، وما يمكن إدراكه بالتجربة بمعنى الكلمة الأصلي، الكائن الممكن عطاءه بحضور أصلي ليس كل الكائن حتى ولا كل الكائن موضوع التجربة، وأن المفهومين (الحضور والغياب) يتداخلان وبتوافر أحدهما يكون الآخر، فإن الغياب يوجد في الحضور، والحاضر يعتمد على الذاكرة والتوقع (أي ما لم يعد قائماً وما لم يقع بعد) لفهم العالم ويترتب على ذلك وجوب أن تكون عناصر الغياب جزءاً من الحضور بالنسبة له لكي يكون ذا معنى، ويشير "ريد" بهذا الصدد إلى (أن الإنشاءات المخفية مؤلفة مما يبدو أشكالاً تصادفية دون رابطة جلية، لكن الغياب الخارجي لمثل هذه الرابطة هو برهان على حضورها الداخلي).

ب- **التمثل والخيال:** أن الموضوع الجمالي يستمد معناه من الأشياء التي تمثله، والموضوع المتمثل يوجد فقط من خلال -وفي- مظهر الموضوع الجمالي ولا يشير إلى شيء خارجه، أي إن الموضوع المتمثل يتم اكتشافه بشكل مباشر من خلال المظهر، الذي يقول بمفرده كل شيء، وإن المظهر في النهاية مظهر ذاتي، ومعناه يوجد في المظهر ذاته، أما الخيال فإنه يعمل على ظهور ورؤية المعنى، ووظيفته تبقى موجودة داخل حدود مظاهر الموضوع الجمالي، فالخيال وصورته ليست شيئاً يوجد بين مجموعة من الأشياء الأخرى، إنها تمثلاً وهي فعل يهدف إليه الوعي ويخلع عليه المعنى، والتخيل شأنه في ذلك شأن الإدراك لا يقوم على استكشاف منظور داخلي أو خارجي، بل أن معناه يتجه نحو موضوع قصدي له وجود متعال (ترانستند نتالي) حاضراً أمامي، وحضوره دائم في مجال الإدراك، لكنه يكون غائباً في حالة التخيل، وفعل الخيال (التخيل) يلغي وجوده الواقع، إذ يكشف التخيل عن قدرة الوعي في الانفصال عن الواقع، فلكي يستطيع الوعي أن يتخيل لابد أن (يعلق الحكم) على العالم، أي أن يبتعد عن العالم.

ج - **التأمل والشعور:** يعد الشعور معرفة خاصة أو تأمل عاطفي، وقدرة على قراءة خاصة وجدانية معينة تنتمي إلى الموضوع الجمالي أو إلى (العالم المعبر عنه) وهو يختلف عن الانفعال الذي يخص الذات وحدها، لذلك فالشعور (يتعالى) في الإدراك الجمالي على الانفعال الخالص، إذ إنه دائماً في حالة ترقب لإدراك أي موضوع يتمثل أمامه في نطاق الإدراك الممكن، وهذا الإدراك هو (الإدراك القصدي) يتجه تلقائياً قاصداً الأشياء ذاتها، مثلما تتجه الأشياء قصدياً نحو الشعور بمجرد أن تتمثل في مجاله الخاص لتصبح موضوعات لأفعاله الإدراكية، لذلك فإن هذه الخاصية القصدية المتبادلة بين الفعل والموضوع تعني أن أفعال الشعور القصدي هي دائماً في حالة ترقب مستمر لكي تمارس وظيفتها الطبيعية في الإدراك، الذي يؤدي إلى امتلاك الشعور بالمدركات المستمرة والموضوعات المتغيرة.

العولمة mondialisation :

مصطلح ظهر اولاً في مجال المال والتجارة والاقتصاد غير انه لم يعد مصطلحاً اقتصادياً صرفاً، فقد تم تداوله في البحوث الاجتماعية والسياسية والثقافية والفن على انه الظاهرة التي ستفرد العالم وتربطه بنطاق الاثير التكنولوجي، والعولمة ماهي الا مسمى جديد للهيمنة الامريكية (امركة العالم) ولاسيما ان الولايات المتحدة دخلت القرن الواحد والعشرين وهي تحاول جاهدة حسم موضوع زعامتها الكلية لعالم كان ولا يزال متغيراً تابعاً لمن يظهر القدرة على اعادة هيكلية العالم وجوهر العولمة يكمن في مضمونها وما ينطوي عليه من سياسات وتوجهات وقوى فاعلة تمثل مشروع الرأسمالية لادارة ازمتها الجديدة، ومن مظاهر عولمة الحياة الامريكية (الهامبرغر) (الكوكا كولا) والـ(Tv الدش) وانواع العلاقات الاسرية والتربوية والجنسية وغيرها، هذه الامور تجري عولمتها الآن لقد ظهرت العولمة نتيجة لهذا التطور التقني والصناعي، حيث إنّ البضائع الاستهلاكية وأنماط الاستهلاك والأفلام والبرامج التلفزيونية والأغاني نفسها تنتقل في كل أرجاء المعمورة، وقد ظهرت العولمة كإفراز طبيعي لما بعد الحداثة بوصفها عملية ديناميكية مستمرة، إذ أنّ انتشار الثقافية الجماهيرية وبمسمياته الاستهلاكية والاتصال الجماهيري، كلها تعبر عن نتاج حضارة جماهير ليس إلاّ، إنّ العولمة بمفهومها العام تعد تعميماً لأنموذجاً واحداً كونياً، تأتي نتيجة المخاض الفلسفي الذي أخذ تطبيقاته العملية في الحياة الثقافية، بوصف الثقافة الغربية الحديثة -خاصة في مظاهرها الفلسفية- تمحور حول نفسها مع التهميش لكل العالم غير الغربي واصفةً إياه نمطاً متخلفاً ومعيقاً للتطور الإنساني، وقد وجدت العولمة في ما بعد الحداثة مسوغاً للإعلان والتصريح عن كل ما جاءت به من نتائج وأهداف لذلك فإنّ ما بعد الحداثة كانت مجموعة تناقضات فكرية وبنائية كما في حركات ما بعد الحداثة وفي ميادين الأدب والشعر، وكذلك ما حملته ما بعد الحداثة من تصورات جديدة متشظية تنأى بالحقيقة إلى مصاف الوهم والضياع والتشرد الذي عاصر الإنسان الأوربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية إذ تتمثل العولمة في جوانبها الاقتصادية في فتح اسواق البلاد النامية امام الانتاج الغزير والمتنوع للشركات العالمية من خلال عمليات

اعلانيـة وتسـويقية جذابـة مـن شـأنها المـادة صـياغة شخصـيات الافـراد في هـذه المجتمعـات، لكـي تدفعها للدخول في مجـال الاسـتهلاك مـن خـلال اعـادة صـياغة القيم السائدة في العالم عموماً وفي العالم الثالث خصوصاً، حتى ينظر الفرد لنفسه بأعتبـاره مستهلكاً في المقـام الاول وليس منتجاً غير ان ظـروف الحداثـة في العـالم الثالث وتحت التطور الثقافي تقتضي ان الفرد ينتج اكثر مما يحتاجه بحيث يكون الناتج في متناول اشخاص اخرين يقضون اجازاتهم ووقت فـراغهم وهـي تختلف عـن مجتمعات تعيش (من اليد الى الفم) فليس بأمكانها تقليد نظرياتها المتقدمة من دون تكلفة وعناء، ولفظ العولمة مشتق من العـالم، وهـي العملية التي من خلالها تصبح شـعوب العـالم متصلة ببعضـها في كـل اوجـه حياتهـا ثقافيـاً واقتصـادياً وسياسـياً، كمـا هـي التـدخل الواضـح في امـور الاقتصـاد والاجتمـاع والسياسـة والثقافة والسـلوك دون اعـداد يـذكر بالحـدود او الانتمـاء الى وطـن محـدد او دولـة معينة كما عرفت العولمة في اكتساب الشئ او الفكرة او المعلومـة او السـلعة طـابع العالمية.

نظرية المحاكاة Imitation :

وهـي مـن النظريـات الجمالية الـتي جـادت بهـا الفلسـفة الجماليـة اليونانيـة، أحالها (أفلاطون) إلى جمال الجوهر أي محاكاة حقـائق علوية تقع في عـالم المثل، بينما أشار(أرسطو) في (فن الشعر) على أنها لا تعني أن تصوير شـيء جميل ينعـزل عن الأخلاق والفضيلة، وإن محاكاة الشيء لا تعني نقله جامداً وبصورة حرفية من الطبيعة، بل تعني خلق كائنات تامة الصورة بإضفاء الصورة والشـكل علـى المادة، والمحاكـاة (imitation) لفظـة يونانيـة، لهـا معنيـان : فعـل مـا فعلـه الآخـرون أو عمـل شيء مماثل لشـيء آخـر، فعنـد (أفلاطـون) المحاكـاة مرادفـة للمشـاركة والتشـابه والتماثل وهـو يـرى ان الرسـم والـدراما والشـعر والأغـاني محاكـاة ولكـن بمعنـى ضيق، أنهـا صـور حسـية وتـأتي في الدرجـة الأخيرة من درجـات المعرفـة الأربـع وهـي التخيل، بل هـي خـداع، بينمـا عنـد(أرسـطو) نجـد الفـن محاكـاة الطبيعـة، في حـين نجـد(أرسـطو) يؤكـد بـأن الصـورة مـا هـي إلا محاكـاة ، فـيرى ان الفـن مـا هـو إلا ضرب من المحاكـاة، إذ تـدل لفظـة المحاكـاة هنـا علـى ان نتـاج الفـن المحاكـاة، إذ

تدل لفظة المحاكاة هنا على ان نتاج الفن (الصورة) ينشأ طبقاً لنماذج سابقة له بطبيعة الحال، فـ (أرسطو) يحاول ان يرتقي بالفن إلى مستوى يساعد على إظهار الحقيقة ويرى ان المحاكي (الفنان) إما ان يصور المرئيات كما كانت أو كما هي في الواقع أو كما يصنعها المتلقي أو كما يجب ان تكون، من هنا وجد(أرسطو) بأن موجودات العالم المرئي مركبة من مادة وصورة، المادة هي النسيج الخام الذي يشكل قوام الشيء المرئي والصورة هي الجوهر المدرك أو المعقول الذي نتجاوب معه، وهذا يعني أنه في الوقت الذي يفسر فيه (أفلاطون)الإنشاء الفني متطلباً إقامة تناظر بينه وبين الأنموذج الكوني العقلاني الذي يصنعه في عالم المثل ويفسر التأثر به بأفتراض علاقة مضاهاة الكون بالنفس الإنسانية في نوع من العلاقة الشبيهة ((بموازاة النظائر)) بمعنى ان (أرسطو) عندما ألغى ثنائية الكون الأفلاطوني، لم يعد أمامه من سبيل إلى الارتداد إلى الصورة التي يقيمها العقل للشيء المدرك (المرئي) بكونها حقيقة ذلك المرئي الذي لا حقيقة له سواها، فالفنان عندما يتجه نحو محاكاة الجانب الصوري من المرئي فأنه يكون محاكياً للجزء الحقيقي لا المزيف كما كان (أفلاطون) يعتقد وإذا أخذنا بالاعتبار الجانب الصوري من الشيء المرئي يدل على الماهية والجنس كما يفعل (أرسطو) فأن محاكاة الفنان له لا تكون محاكاة للفردي الجزئي، بل تعبيراً عن الحقيقة الكلية، وقد عبر بعض الفلاسفة عن المحاكاة بالتقليد أو التعبير، لكون ان الفن إما ان يكون تقليداً يساير الحياة المرئية ويتابع الحركة الزمانية، أو ان يكون تزييناً دالاً على وجود ذات شاعرة بصفاتها الذاتية الخاصة وكيانها المستقل أو ان يكون له كيان مستقل مكتفٍ بذاته، بمعنى آخر ان الصورة اما ان تكون مشيرة إلى شيء في الطبيعة المرئية (إلى مرئي) الخارجية كأن نرسم منظراً طبيعياً أو شخصاً، أو ان تكون الصورة مشيرة إلى شيء في طبيعة الفنان الداخلية من حيث ارتباطها بالخواطر أو ان تكون كياناً مستقلاً بنفسه.. ففي الحالة الأولى والحالة الثانية تكون الصورة (الفن) محاكاة لمصدر خارج عن طبيعة الأثر الفني نفسه، فهو في الحالة الأولى يحاكي جزءاً من العالم الخارجي وفي الثانية يحاكي جزءاً من العالم الداخلي ويسمى تعبيراً، بينما في الحالة الثالثة فالأمر مختلف تماماً لأن الفنان يحاكي شيئاً على الإطلاق، بل هو

يخلق تكوينه الفني خلقاً عديم الأشباه في كائنات العالم بأسرها، فالمحاكاة مثلاً نجدها – من وجهة نظر (أفلاطون) تقليد لعالم المرئيات الأشياء الظاهرة وليس الجوهر ولهذا فالأعمال الفنية تمثل منزلة دنيا في نظام الأشياء الموجودة في هذا العالم وان عالم الأفكار هو المقرر النهائي للحقيقة واللقيمة معاً، فقد أحال (أفلاطون) مصطلح المحاكاة على التقليد، يوصف ان الفنان مقلداً عن الطبيعة المرئية نقلاً حرفياً وهو مرآة للمرئي.

الابستمولوجيا Epistemology:

دراسة نقدية لمبادئ العلوم المختلفة وفروضها ونتائجها، تهدف إلى تحديد أصلها المنطقي وقيمتها الموضوعية تنقسم كلمة أبستمولوجيا الى مفردين : (أبستمي) الذي يعني في اللغة اليونانية القديمة العلم، ومفرد (لوغوس) الذي يعني في اللغة نفسها، الحديث، الخطاب، وبذلك يغدو المعنى الحرفي لكلمة (ابستمولوجيا – الحديث عن العلم)، وتعرف أيضاً على أنها (فلسفة العلوم) وهي بأختصار شديد (علم المعرفة) أو (نظرية المعرفة) حيث ان (علم المعرفة) هو فرع من الفلسفة متخصص بدراسة طبيعة المعرفة ومداها (أو حدودها) وهو يسأل أسئلة معينة مثل : ما هي المعرفة، كيف تكتسب المعرفة، ماذا يعرف الناس، كيف نعرف أننا نعرف، الكلمة أخترعت و أضيفت الى الإنكليزية عن طريق الفيلسوف السكوتلندي (جيمس فريدريك فرير)، فهي دراسة نقدية لمبادئ مختلف العلوم وفرضياتها ونتائجها بغية تحديد أصلها المنطقي(لا النفسي) وقيمتها ومداها الموضوعي، ويمكن ترجمة هذا اللفظ الأعجمي بعبارة"نقد العلوم"، بأعتبار النقد إيضاح تقويم يصدر حكماً في أمر بما له وما عليه معاً، إن لم يكن من الأفضل الحفاظ في اللغة العربية على اللفظ بصيغته الأجنبية بوجه الإطلاق، ونحن نميل لهذا الاتفاق، فهي نقد للعلم أكثر منها علم للعلم، فالأخير ينزع عنها صفتها الفلسفية، وكذلك فإن نظرية العلم تبدو حطاً من قدرها الفلسفي، إذ يُلحقها بالعلم ولا تبدو –كما هي عليه فعلاً- رؤية فلسفية وليست نظرية فحسب للعلم.

باومجارتن Bow mgarten 1762.1714

فيلسوف ألماني ولد في برلين وتتلمذ على يد (كرستيان وولف) في جامعة (Hall) تأثر بفلسفة (ليبتز)، وأصدر عدة مؤلفات فلسفية و لاهوتية، أهمها كتاب (الميتافيزيقيا) ومن ثم كتاب (الاستطيقيا) الذي عرض فيه نظريته الجمالية التي اقر فيها بأن كمال العمل الفني يكمن في تلبية شروط ما يسمى بـ(الوحدة في التنوع)، ويعد (بومجارتن) نقطة تحول هامة في نسبة الجمال إلى الشعور والإحساس دون العقل، وبذلك ميز التفكير الجمالي عن التفكير المنطقي، والفن عنده تعبير يوقظ الشعور، وهذا مختلف عن الجلاء العقلاني، ومادة الفنون ليست عقلية والقيمة الجمالية للعمل الفني تتناسب مع الحيوية الحدسية للصنعة المنصهرة للتجربة التي تبعثها، وقد رفض ربط الجمال بالقيم العلوية التي لا تدرك إلا بالعقل، وبذلك عرف (الاستاطيقا) (علم الجمال) بأنها لا تبحث في جمال الأشياء وعلاقة الجمال بغيره من القيم كالحق والخير، حيث تقتصر على المعرفة التي تكتسب بالإدراك الحسي، فالجمال هو كمال المعرفة ونقصها هو القبح وأوضح (بومجارتن) انه يمكن التفكير في الأشياء القبيحة بصورة جميلة إذا استبعدنا معرفتنا العادية بجمال الأشياء، كما يعد نقطة تحول هامة في تاريخ الفلسفة الجمالية حيث أنه أول من أطلق لفظ الاستطيقا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسية، حيث عرف علم الاستطيقا بأنه علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي فهناك إدراك حسي وتفكير صرف، فالإدراك الحسي غامض في حين التفكير الصرف واضح كل الوضوح، وسبب هذا الغموض إن الجمال يكون الأجزاء الغامضة من الوعي بالبسيط، وحاول (بومجارتن) الانطلاق إلى مفاهيم أعلى في أسس الفكر فوجد أن الكمال يظهر في ثلاث مستويات : الحقيقة، والجمال، والخير، وعلى هذا فأن الجوهر الواحد يدرك بأشكال مختلفة، مثله في ذلك مثل الطائر المغني : التغريد يدرك بالسمع، واللون يدرك بالنظر، فمفهوم الجمال عنده يتمثل في الهارمونية بين الأجزاء فالجميل هو كمال المعرفة الحسية ونقصها هو القبح، ويعد (بومجارتن) مؤسس علم الجمال ويعرفه بأنه ((علم الاحكام

التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح)) وهذا هو التعريف الكلاسيكي، او بأنه ((المعنى الشامل لعلم ونظرية النشاط الجمالي للانسان)) والمضمون الجوهري للنشاط الجمالي هو تشكيل العالم وفقاً لقوانين الجمال، وهذا يفترض حتماً معرفة هذه القوانين وتكوين وتحقيق تصورات تقويمية تمتلك اهمية توجيهية للسمو بعملية الحياة الفردية والاجتماعية... وعلم الجمال بوصفه علماً، مهمته هي تقرير قوانين النشاط الجمالي واشكاله المختلفة واحوال تطورها، وكيفيات تحقيقها ومنظورات تطورها، وعلم الجمال يبحث في النشاط الجمالي بوصفه ملكة خلاقة عامة عند الانسان، من حيث هي تعمل في ارتباط كل ظاهرة (الطبيعة والمجتمع) حيث ان علم الجمال يعنى بالاشكال الخاصة للنشاط الجمالي التي تعمل على شكل مخروطي في تطور عملية الحياة الاجتماعية: الرقص، الشعر، الموسيقى، الفنون التشكيلية، المسرح، الفلم السينمائي، الخ))، وقد قصد (باومجارتن) الى ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية، وهي معرفة وسط بين الاحساس المحض (وهو غامض مختلط) وبين المعرفة الكاملة، من حيث انه يهتم بالاشكال الفنية اولى من ان يهتم بمضموناتها وقد جعل (باومجارتن) مهمة علم الجمال، بوصفه علماً فلسفياً هي، التوفيق بين ميدان الشعور الحسي وميدان الفكر العقلي.

أيتين بونتو دي كونديلاك Etienne Bonnot de condillac (1715-1780) :

من رواد الفلسفة الفرنسية، كان قسيساً لم يزاول الكهنوت قط، وإنما قرأ للفلاسفة المحدثين، اعتنق مذهب (لوك) وكان رائد الحسية في وطنه، وعرض هذه الحسية في كتابه(محاولة في أصل المعارف الإنسانية 1746) واتبعه بآخر (كتاب المذاهب 1749) الذي تعرض فيه للنقد لمذهب (ديكارت، ومالبرانش، وسبينوزا وليبتز، وغيرهم) من المعتمدين على العقل وحده، اشتهر بإذاعة مذهبه الحسي في وقت اشتدت فيه الحملة على الدين والفلسفة السلفية.

جان جاك روسو (1712-1778) Jean Jacques Rousseau

فرنسي الأصل، بروتستانتي المذهب، اشتهر من خلال فوزه بجائزة صحيفة أكاديمية (دي جون) حول مسألة (هل عاونت الفنون والعلوم على تصفية الأخلاق

؟) فكتب عن ذلك (مقال في العلوم والفنون)، واتبعه بمقال آخر بنفس الصحيفة (في أصل التفاوت بين الناس) اضافة الى توجهاته الاجتماعية الرافضة التي أسهمت بشكل فاعل في تأجيج روح الحماسة لدى الثوار الفرنسيين المنادين بشعاراتهم المطالبة بالحرية والمساواة، فهو فيلسوف اجتماعي وسياسي فرنسي، آمن بتميز الحضارة الغربية بوصفها القاعدة الأساس لطبيعة الإنسان المتطور حسب رأيه، وتحدث عن الأمراض السياسية، وعلاقة الحاكم بالمحكومين، وآمن)روسو(بوجود الله بالنفس الخالدة، وأن المادة والروح مبدآن قائمان في الباطن، وأنّ الأخلاق فطرية، فضلاً عن توجيهه النقد اللاذع لمسألة صراع الطبقات، والنظام الاستبدادي، فهو فيلسوف سويسري، كان أهم كاتب في عصر العقل، وهو فترة من التاريخ الأوروبي، امتدت من أواخر القرن السابع عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلاديين، ساعدت فلسفة (روسو) في تشكيل الأحداث السياسية، التي أدت إلى قيام الثورة الفرنسية، حيث أثرت أعماله في التعليم والأدب والسياسة، وتتسم آخر أعمال (روسو) بالإحساس بالذنب وبلغة العواطف، وهي تعكس محاولته للتغلب على إحساس عميق بالنقص، ولاكتشاف هويته في عالم كان يبدو رافضاً له، اذ حاول (روسو) في ثلاث محاورات صدرت أيضًا تحت عنوان قاضي (جان جاك روسو) كُتبت في المدة بين عامي 1772 - 1776م، ونُشرت عام 1782م، حاول الرد على اتهامات نقاده، ومن يعتقد أنهم كانوا يضطهدونه، أما عملُه الأخير، الذي اتسم بالجمال والهدوء، فكان بعنوان أحلام اليقظة للمتجول الوحيد (كُتبت بين عامي 1776 و1778م، ونُشرت عام 1782م)، كذلك، كتب روسو شعرًا ومسرحيات نظمًا ونثرًا، كما أن له أعمالاً موسيقية من بينها مقالات كثيرة في الموسيقى والمسرحية الغنائية (أوبرا) ذات شأن تسمى عرّاف القرية، ومعجم الموسيقى (1767م)، ومجموعة من الأغنيات الشعبية بعنوان العزاء لتعاسات حياتي (1781م)، وفضلاً عن ذلك، كتب(روسو) في علم النبات، وهو علم ظل لسنوات كثيرة تتوق نفسه إليه وكتب (روسو) كتابا رئيسياً في التربية اسمه "إميل أو عن التربية" على هيئة قصة طفل، وتبدأ القصة بنشأة الطفل إميل وتنتهي بزواجه وهو في سن 25 سنة، يربى النشئ على طبيعته بدون إجبارة على حفظ العلوم والثقافات، بذلك يتعلم النشئ من

طبيعة ميوله وبالتجربة الشخصية واهم ما يصبوا إليه (روسو) أن ينشأ في الطفل الشعور الاجتماعي، وكما يؤكد (روسو) على استقلالية النشئ، فيجب أن يكون هذا مقترناً بتوجيه خفي بحيث تتفق ميول النشئ مع ما يريده المعلم، ففي كتاب "إميل أو عن التربية يقول (روسو) " اتبعوا مع النشئ الطريقة العكسية، وهي أن يشعر النشئ بأنه هو صاحب الاختيار، فلا توجد استجابة وتكريس إلا بالشعور بأن المرء حراً فيما يتعلمه، هذا هو التكريس الحقيقي"، ويرى (روسو) أن النشئ الذي ينشأ على تلك الطريقة الحرة هو الأصلح لمجتمعه، وانتشرت طريقة (روسو) في تربية النشئ سريعاً في مختلف الدول الأوروبية، وهي تعتبر حتى يومنا هذا الطريقة الأساسية لطرق التعليم الحديثة، كما قام (روسو) بأنتقاد المجتمع والملكية الخاصة وهاجمهما بأعتبارهما من أسباب الظلم وعدم المساواة، كما قام (روسو) بطرح آرائه فيما يتعلق بالحكم وحقوق المواطنين، وفي روايته الطويلة "إميل" (1762م) أعلن (روسو) أن الأطفال، ينبغي تعليمهم بأناة وتفاهم، وأوصى (روسو) بأن يتجاوب المعلم مع اهتمامات الطفل، وحذر من العقاب الصارم ومن الدروس المملة، على أنه أحس أيضًا بوجوب الإمساك بزمام الأمور لأفكار وسلوك الأطفال وكان (روسو) يعتقد أن الناس ليسوا مخلوقات اجتماعية بطبيعتهم، معلنًا أن من يعيشون منهم على الفطرة معزولين عن المجتمع، يكونون رقيقي القلب، خالين من أية بواعث أو قوى تدفعهم إلى إيذاء بعضهم بعضًا، ولكنهم ما إن يعيشوا معًا في مجتمع واحد حتى يصيروا أشرارًا، فالمجتمع يُفسد الأفراد من خلال إبراز ما لديهم من ميل إلى العدوان والأنانية، ولم يكن (روسو) ينصح الناس بالعودة إلى حالة من الفطرة، بل كان يعتقد أن الناس بوسعهم أن يكونوا أقرب ما يكونون إلى مزايا هذه الحالة، إذا عاشوا في مجتمع زراعي بسيط، حيث يمكن أن تكون الرغبات محدودة، والدوافع الأنانية محكومة، والطاقات كلها موجهة نحو الانهماك في الحياة الجماعية، وفي كتاباته السياسية، رسم (روسو) الخطوط العريضة للنظم التي كان يعتقد أنها لازمة لإقامة ديمقراطية يشارك فيها كافة المواطنين، ويعتقد (روسو) أن القوانين يتعيّن عليها أن تعبر عن الإرادة العامة للشعب، وأي نوع من الحكم يمكن أن يكتسب الصفة الشرعية مادام النظام الاجتماعي القائم إجماعيًا، واستنادًا إلى ما يراه

(روسو)، فإن أشكال كافة الحكم تتجه في آخر الأمر إلى الضعف والذبول، ولا يمكن كبح التدهور إلا من خلال الإمساك بزمام المعايير الأخلاقية، ومن خلال إسقاط جماعات المصالح الخاصة، ويشار إلى (روسو) بوصفه زعيماً للنزعة الطبيعة في الفلسفة والتربية دون منازع، وقد أودع أفكاره الطبيعية هذه في مختلف أعماله ومؤلفاته وفي اعماله جميعها نجد نسقاً متكاملاً من الأفكار والاتجاهات الطبيعية في المجتمع والتربية والسياسة والفلسفة، ويعد كتابه "إميل" و" العقد الاجتماعي" أروع ما أهداه (روسو) لبني البشر ويأخذ كتابه إميل صورة عمل أدبي وتربوي صقله إلهام ارتجال عبقري يتضوع بالأحاسيس الإنسانية النبيلة ولم يكن هذا الكتاب أبداً مجرد تلبية لرغبة السيدة شونسو Chenonceaux من أجل تربية ابنها بل كان حركة عبقرية ألهمت الحضارة والإنسان في القرن الثامن عشر وفي الأزمنة الحديثة، كما يتضمن كتاب (روسو) "إميل" منظومة عبقرية من الأفكار التربوية وهي تشكل نظرية متكاملة في التربية، اذ يفتتح (روسو) كتابه هذا بقوله " كل شيء صنعه خالق البرايا حسن وكل شيء يفسد بين يدي الإنسان"، وهو في هذا القول يضع استراتيجية نظرية يؤسس عليها نظريته الطبيعية في التربية والحياة وخلاصة هذا القول تكمن في عبارة قصيرة قوامها " الطبيعة خيرة والإنسان يفسدها"، فالطبيعة خيرة وخيرها يتدفق بالمطلق وعلينا " أن نؤمن إيماناً بأن الحركات الأولى للطبيعة هي دوماً رشيقة وما من فساد أصيل في النفس الإنسانية أو في القلب البشري" فالمجتمع عين الشر وينبوعه وعلينا أن نحصن الطفل ضد الشر المستطير الذي يميد بالحياة الاجتماعية، وتأسيساً على هذا الحذر الكبير من شرور المجتمع وآثامه يرى (روسو) أن الطبيعة هي مبدأ الخير، ومنها ننطلق إلى بناء الخير في النفوس وتشكيل المناعة الأخلاقية في العقول، فالطبيعة هي المبتدأ والخبر في معادلة البناء الإنساني الخير وفي أحضانها يجب أن ينمو الأطفال ليكونوا في منعة وامتناع عن كل ضروب الإثم والشر في التكوين الإنساني، فإميل " ابن الطبيعة، تربية الطبيعة وفق قواعد الطبيعة ورضاء حاجات الطبيعة" وفي هذا يكمن الحصن الحصين في تمرد (روسو) ضد المجتمع منبع الشرور والآثام، هذا ويعتقد (روسو) أن الطبيعة قادرة بذاتها على تنمية ملكات الطفل

ولذلك يجب أن نوكل أمر تربيته إلى الطبيعة ذاتها لأن الطبيعة تريد للطفل أن ينمو نمواً حراً وأن يعمل بمقتضى تكوينه الطبيعي بوصفه طفلاً.

العقلانية Rationalism :

طرح مفهوم العقلانية بعدة معان ومنها تعريف ابستمولوجي يخص المفاهيم او بعض المفاهيم بالعقلانية او اللاعقلانية فتستعمل العلوم الانسانية مفهوم العقلانية بعدة معان فعندما يكون الفعل موضوعاً متكيفاً مع الاهداف التي يسعى الى تحقيقها وصف بالعقلانية ، فتعرف العقلانية كتكيف الوسائل مع الغايات ونقول عن فاعل انه غير عقلاني إذا سعى وراء غايات متناقضة أو إذا كانت افضلياته متنافرة، وهي الإيمان بأن العقل قادر على إدراك الحقيقة من خلال قنوات إدراكية مختلفة من بينها الحسابات المادية الصارمة دون استبعاد العاطفة والإلهام والحدس والوحي، والحقيقة حسب هذه الرؤية يمكن أن تكون حقيقة مادية بسيطة، أو حقيقة إنسانية مركبة، أو حقائق تشكل انقطاعاً في النظام الطبيعي، ومن ثم يستطيع هذا العقل أن يدرك المعلوم وألا يرفض وجود المجهول، وهذا العقل يدرك تماماً أنه لا يؤسس نظماً أخلاقية أو معرفية، فهو يتلقى بعض الأفكار الأولية ويصوغها استناداً إلى منظومة أخلاقية ومعرفية مسبقة، ولكن هناك من يذهب إلى أن العقلانية هي الإيمان بأن العقل قادر على إدراك الحقيقة بمفرده دون مساعدة من عاطفة أو إلهام أو وحي وبأن الحقيقة هي الحقيقة المادية المحضة التي يتلقاها العقل من خلال الحواس وحدها، وبأن العقل إن هو إلا جزء من هذه الحقيقة المادية فهو يوجد داخل حيز التجربة المادية محدودا بحدودها (لا يمكنه تجاوزها)، وأنه بسبب ماديته هذه قادر على التفاعل مع (الطبيعة / المادة) ويمكنه انطلاقاً منها (ومنها وحدها) أن يؤسس منظومات معرفية وأخلاقية ودلالية وجمالية تهديه في حياته ويمكنه على أساسها أن يفهم الماضي والحاضر ويفسرهما ويرشد حاضره وواقعه ويخطط مستقبله، وقد جرى التمييز عادةً بين العقلانية الأداتية والعقلانية المعرفية في الفلسفة وعلم النفس، فبينما العقلانية الأداتية هي القيام بالأفعال المفيدة والمناسبة لتحقيق أهداف

الفرد، العقلانية المعرفية هي امتلاك معتقدات صادقة ومطابقة للواقع ومنطقية ومنسجمة لكن هذه المحاولة لتعريف العقلانية هي محاولة فاشلة لأن العديد من البشر لا ينجحون في تحقيق أهدافهم ورغم ذلك هم عقلانيون كما أن الكثير من الناس لا يعلمون مبادىء المنطق كافة ويخرقون بعضاً منها في وقت ما أو آخر و لا تكون معتقداتهم منسجمة بشكل كامل لعدم خبرتهم في ميدان المنطق والتفكير السليم ويبقون عقلاء، بالإضافة إلى أن الخلاف حول ما هي المعتقدات الصادقة ما زال قائماً؛ فهل المعتقدات العلمية أم الدينية هي الصادق وهل معتقدات نظرية النسبية لأينشتاين المعتمدة على الاعتقاد بحتمية العالم أم معتقدات نظرية ميكانيكا الكم المعتمدة على الاعتقاد بلا حتمية العالم هي المعتقدات الصادقة؟ بما أنه لا توجد آلية متفق عليها بين الجميع على تحديد ما هي المعتقدات الصادقة، إذن إلزام الفرد بأمتلاك معتقدات صادقة لكي يكون عقلانياً يجعلنا غير قادرين على تحديد من هو العقلاني ما يخالف هدف تعريف العقلانية على أنها كامنة في امتلاك معتقدات صادقة، كما أن كل إنسان منا لديه بعض المعتقدات الكاذبة في مراحل عديدة من حياته (وإلا كان معصوماً عن الخطأ) و رغم ذلك نبقى عقلانيين، على أساس كل هذا، نفشل في تعريف العقلانية من خلال الأفعال الملائمة لتحقيق الأهداف ومن خلال المعتقدات الصادقة أو المنطقية والمنسجمة، تنوعت المذاهب الفلسفية في تحليل العقلانية، لكنها تلقى المصير السابق نفسه ، ومن هذه المذاهب مذهب المفكر (روبرت نوزك) بالنسبة إلى (نوزك) العقلانية آلية تكيف مع المحيط الطبيعي كالصفات الأخرى للإنسان، وبذلك لديها وظيفة محدودة ألا وهي إبقاء الحي حياً من خلال تجنب الضرر والاقبال على ما هو مفيد، وهذا ما يفسّر لماذا لم نتمكن من حلّ بعض المشاكل الفلسفية بطريقة عقلانية متفق عليها بين الجميع كمشكلة الاستقراء، يقول(نوزك) إن المعتقد العقلاني هو المعتقد المدعوم بأدلة تؤكد على صدقه، وهو نتيجة آلية تنتج معتقدات صادقة، من هنا، ثمة مبدآن للعقلانية هما : أولاً: عدم الاعتقاد بما هو أقل في معقوليته من اعتقاد آخر، وثانياً: ضرورة الاعتقاد بالمعتقد الذي إفادته أكبر من عدم الاعتقاد به، على هذا الأساس يستنتج (نوزك) أن القرار العقلاني هو الذي يفيدنا بشكل أكثر من غيره أي هو

الذي يؤدي إلى نتائج مفيدة على ضوء ما نتوقع حدوثه وما من الممكن أن نفعل وما يعني لنا فعله، لكن ما يفيدنا مادياً ومعنوياً نسبي يختلف من فرد إلى آخر تماماً كما أن الأدلة على صدق المعتقدات نسبية تختلف من شخص إلى آخر؛ فمثلاً نجاح النظريات العلمية في تفسير الكون بالنسبة إلى بعض الفلاسفة والعلماء دليل على صدقها بينما بالنسبة إلى فلاسفة وعلماء آخرين دليل على أن النظريات العلمية مقبولة فقط وليس بالضرورة أن تكون صادقة ،اذ أن ما هو مفيد نسبي كما الأدلة نسبية وتختلف بين الأفراد، إذن تعريف العقلانية من خلال الإفادة وحيازة أدلة على المعتقدات لا يحدّد لنا ما هي العقلانية وبذلك تفشل نظرية (نوزك) في تحديد كل من المعتقد العقلاني والقرار العقلاني، أما المفكر (دونالد ديفدسون) فيعتبر أن الطريقة الوحيدة من أجل فهم الآخر كامنة في اعتبار أن معظم معتقداته صادقة أو عقلانية وشبيهة بما نعتقد، فلو كانت معتقدات الآخر غير صادقة أو غير عقلانية وليست شبيهة بمعتقداتنا ، حينئذٍ لن نتمكن من فهمه والتفاهم معه وبذلك ليس لدينا حجة على أنه يملك عقلاً أصلاً لكن هذا الموقف يؤدي إلى نتيجة أنه إذا وجدنا شخصاً مختلفاً كلياً في معتقداته عنا وبذلك معتقداته غير صادقة أو غير عقلانية بالنسبة إلينا، إذن هذا الشخص فاقد للعقل ما يجرّده من إنسانيته وهذه نتيجة غير موضوعية ولا علمية ومرفوضة أخلاقياً، أما بالنسبة إلى المفكر(روبرت براندم) فالعاقل هو الذي يتم تقييم أفعاله على ضوء ما يجب أن يفعل، هذا يعني أن تكون عقلانياً هو أن تكون عرضة للأحكام الأخلاقية، فالعقلاني هو الذي تقيّم أسباب تصرفاته، وهو الذي لابد أن يملك أسباباً لما يفعل ،وهو الذي يجب أن يتصرف على أساس ما يمتلك من أسباب ومبررات للقيام بهذا الفعل أو ذاك والعقلانيون، بالنسبة إلى (براندم) هم الذين لديهم واجبات معينة ومسموحات وممنوعات وهم الذين تتم محاكمتهم على ضوء الواجب والمحرّم والمسموح القيام به، من هنا يعتبر (براندم) أن العقلانية مفهوم أخلاقي لا يُفهم سوى من خلال ما يجب فعله، ففضاء المعتقدات أي الأسباب التي تدفعنا إلى القيام بأفعالنا فضاء أخلاقي لأنه معرّض للمدح أو الذم، هكذا العقلاني هو الذي يتلقى التهنئة أو التوبيخ على أفعاله كونه مسؤولاً عما يفعل بمجرد أنه عقلاني لكن نظرية (براندم) تعاني من

مشكلة قاتلة ألا وهي أنها تقع في الدور المرفوض منطقياً، وبالنسبة إلى نظريته، العقلاني هو الذي من المتاح أخلاقياً مدحه أو ذمه و تهنئته أو توبيخه على ما يفعل لأنه مسؤول عما يفعل وبذلك تم تحليل العقلانية من خلال المسؤولية الأخلاقية والقانونية وما يترتب عليها من مدح أو ذم وثواب أو عقاب لكن المسؤول عن أفعاله هو الذي يملك صفة العقلانية؛ فإن لم يكن الفرد عقلانياً لن يكون حينها مسؤولاً عما يفعل، وبذلك المسؤولية الأخلاقية أو القانونية محلّلة من خلال العقلانية، الآن بما أن نظرية (براندم) تعرّف العقلانية من خلال المسؤولية بينما المسؤولية كما رأينا لابد من تعريفها من خلال العقلانية إذن نظرية (براندم) تعرّف العقلانية من خلال العقلانية وبذلك تسقط في الدور كتعريف الماء بالماء، كل هذا يرينا تهافت المذاهب الفكرية المختلفة في محاولة تحليل العقلانية ما يدعم موقف السوبر عقلانية.

الأرستقراطية Aristocracy :

الطبقة الاجتماعية ذات المنزلة العالية والتي تعرف عادة بأنها تضم ((أحسن العائلات)) وتتميز بكونها موضع اعتبار المجتمع لسلوكها المهذب وسيادتها في المسائل الاجتماعية والسياسية، وتتكون من الأعيان الذين وصلوا إلى مرتبتهم ودورهم في المجتمع عن طريق الوراثة، ثم استقرت هذه المراتب والأدوار فوق مراتب وأدوار الطبقات الاجتماعية الأخرى.

فردريك نيتشه Friedrich Nietzsche :

فيلسوف ألماني، وناقد أخلاقي، ولاهوتي ثوري، أثّرت فلسفته على مجمل الطرح النقدي والثقافي والفكري العالمي الحديث، وكشفت فلسفته سلبيات التدين الغربي، ووقفت ضد التقليد والأخلاق، وانتقدت رجال الدين، والفلاسفة التقليديين، وقدّم)نيتشه(نظريته عن موت الإله، بحيث أصبحت دستوراً لجميع التيارات والمذاهب العالمية المختلفة في شتى الميادين، وإليه تُنسب جذور العلمانية العالمية، واحتقر الفاشية، وكانت لديه مواقف متباينة تجاه اليهود، من كتبه (هكذا تكلم زارادشت، ما وراء الخير والشر، العلم المرح، أُفول الأصنام، أصل الأخلاق، العصر الإغريقي المأساوي، ولادة المأساة، عدو المسيح، ...)، ويمكن

عده أديب حشر مع الفلاسفة لأنه فكر وكتب في الانسان ومصيره، والأخلاق وقيمتها، وفكر تفكير الأديب وألف كتابه)الأديب أو النبي الملهم)، واستند مذهبه على فلسفة "شوبنهور و فاجنر"، فلم يبقى له سوى الأسلوب الذي عبر به عن مذهبه، وأعتبر بأن (شوبنهور) بمثابة اباً روحياً له بعد اطلاعه على مؤلفه (العالم ارادة وتصور) فأعجب به وأعتنق مذهبه، ومن أهم مؤلفاته (نشأة التراجيديا 1871)، وأهم كتبه المذهبية (هكذا قال زرادشت 1883 – 1891) و (ما وراء الخير والشر 1886) و (أصل الأخلاق 1887)، ورفض في معظم أفكاره التي جاءت بها مؤلفاته، الثقافات واعتبرها (جدول قيم) تقيد حرية الانسان، ولقد انطلق (نيتشه) في خطواته الاولى صوب قلب القيم من حالة النسبية التي اصبحت سمة للقيم العليا التشويه، فليس هناك من معايير ازلية ثابتة والمعايير القديمة أو القيم، قد فرضت قسرياً على الذات، ولكن تلك المعايير كانت أصلاً من وضع الانسان لهدف معين، وبإمكانه استبدالها ان شاء ان يضع لنفسه هدفاً آخر، ولقد تظافرت دعوات (نيتشة) للتغيير وضرب المقدس والسلطات المفروضة على فكر الانسان، الفنان التي تكبل حركته نحو التخطي والتجاوز، وهذه تظافرت وانسحبت مع دعوة (فرويد) للتخلص من العقد الابوية والسلطوية مهما كانت، ولذلك عملت هذه الى تغيير كامل في القيم والتوجهات الغربية حتى التطرف للوصول الى أعلى مناطق الحرية والسمو الانساني التي تجلت في فن مابعد الحداثة الذي حاول بعدميتها ان يستحدث مفاهيم جمالية وشكلية وخامات ومواد جديدة تصل بعضها الى الاكتفاء بالتغريب وحده، ان (نيتشة) بحسب قول (فوكو) هو أحد ثلاثة مفكرين كبار دشنوا النقد الجذري للحداثة في الغرب وهم (ماركس) و(نيتشة) و(فرويد) وان كان (نيتشة) هو الأكثر جذرية اذ طال تقريباً كل الأسس التي قام عليها التراث الفلسفي للأنسانية وقد شجع (نيتشة) على مواجهة القوى الفوضوية، اذ لاحظ تحت سطح الحضارة المعاصرة التي يحكمها العلم والمعرفة توجد طاقات فاعلة تمتاز بالهمجية والبدائية والقسوة المطلقة ولابد من القول ان الشيء الاساس لدى (نيتشة) والمعترف له به بوصفه اكبر انجاز حققه في تاريخ الفلسفة هو نقده لمفهوم القيمة، ثم طرحه لمشكلة المعنى، وبالتالي العدمية بشكل لم يسبق له مثيل.

خيال Image :

خيال، خيلة، صورة خيالية : هي نسخ حسي أو ذهني، لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه الخيلة، وبنحو خاص هي، تمثيل غيبي يستفاد منه في تصوير فكرة مجردة، والخيال Imagination عند (**إيسلر**) هو : ملكة تكوين الخيالات، أو ملكة تركيب الخيالات في لوحات أو متواليات تجاه وقائع الطبيعة وظواهرها، لكنها لا تمثل شيئاً مما هو واقعي أو وجودي ، وان الخيال هو " القدرة التي يستطيع العقل بها أن يشكل صور للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود " ويمثل الخيال الصورة الباقية في النفس بعد غيبة المحسوس عنها، فأما أن تكون هذه الصورة تمثيلاً مادياً لشيء خارجي مدرك بحاسة البصر، كأرتسام خيال الشيء في المرآة، أو تمثيله بخطوط بيانية، وإما أن تكون تمثيلاً ذهنياً لشيء مدرك بحاسة البصر أو غيرها من الحواس، كما ان الخيال هو:

أ. النسخ الحسي أو الذهني لما أدركه البصر.

ب. محاكاة ذهنية ضعيفة لإدراك جرت معاينته من قبل.

ج. تمثيل عيني لإنشاء فعالية الفكر تركيبات جديدة من حيث صورها إن لم يكن من حيث عناصرها التي تنشأ من الخيال الخلاق بنحو خاص، تمثيل عيني يستفاد منه في تصوير فكرة.

الانطولوجيا : Ontology

مذهب فلسفي في الوجود عامة، الوجود بما هو موجود، حيث أن فكرة وضع الانطولوجيا مبحثاً خاصاً عن الوجود، لا علاقة له بالعلوم الجزئية الخاصة، وقد لاقت صياغتها المتكاملة على يد)فولف) في أواخر القرن التاسع عشر، وكان (فولف) يرى أن بالإمكان بناء نظرية فلسفية عن جوهر العالم على نحو فكري بحت، اعتماداً على تحليل مفاهيم المنطق وحده، من دون التفات الى التجربة، كما أن الأنطولوجيا المبنية بهذه الطريقة تشكل أساس العلوم الجزئية كافة، اذ تقوم الانطولوجيا على تصور مفاده أن العالم (الوجود بما هو وجود) يوجد بمعزل عن الفردي، وأنه يشكل ماهية هذا الأخير وعلته، اذ تختص

بدراسة طبيعة الوجود ((Existence ، Being)) أو الحقيقة بشكل عام، بالإضافة إلى تعريفات وتصنيفات لمستويات الوجود الأساسية وعلاقاتها المختلفة، بالإضافة إلى تعريفات مثل الكينونة (Entity)، وغيرها من التعريفات، سواءً كانت فيزيقية أو عقلية، وطبيعة خواصها، وطبيعة تغيرها وقد اعتاد المفكرون تصنيفها كفرع رئيسي من فروع الفلسفة المعروفة بالميتافيزيقا، اذ تناقش الانطولوجيا الأسئلة الخاصة بالكينونات الموجودة، والتي يمكن أن توجد، وطرق تصنيفها بناء على التدرج الحجمي أو التشابه والاختلاف، ويمكن عد الانطولوجيا الاستفهام عن الوجود إلى أي حد كونه موجود أو عن الوجود بصفه عامة، كما أنها تسعي للتعرف على الحقائق المحددة المستمدة من أشياء بعينها أو التعرف على العلاقات المرتبطة بهذه الأشياء، وبتحديد أكثر فالانطولوجيا تختص بتحديد ما إذا كان بعض مستويات الوجود أساسية، والسؤال عن أي عناصر لهذه المستويات بوصفه موجوداً، وإن كلمة الوجود نفسها Existence مشتقة من الكلمة اللاتينية Existere التي تعني الخروج من شيء ما بمعنى الخروج من الحالة التي يتواجد عليها الشيء ليضع نفسه حيث لم يكن من قبل، والوجود في الفلسفة هو موضوع لدراسة الميتافيزيقا وبشكل أدق الأنطولوجيا ويمكن أن يفهم الوجود أنه عكس اللاوجود، وعلى سبيل المثال أن الشخص يمكن أن يسأل لماذا يوجد شيء بدلاً من اللاشيء ؟ حيث أن الشيء يدل على الوجود بصورة غير مباشرة، وما يهم الميتافيزيقيون بشكل رئيسي ليس السؤال العلمي الخاص بكيفية عمل الكون، ولكن كيف يتمثل الكون، ويجب علينا ألا نخلط بين مقولة الوجود العقلي والوجود المادي، حيث أن الوجود العقلي هو الفكر الخالص أو العدم، أما الوجود المادي فهو مقولة تدل على شيء يعتبر جزء من الكون له علاقة بجميع الأشياء الأخرى الموجودة، وهو يشكل جزءاً من نظام أو شبكة العلاقات التي نسميها الكون، فالوجود المادي ليس الوجود فحسب وإنما هو الوجود المدعوم بالأساس، لأن كل موجود له أساس في موجود آخر، فهو بدوره مدعوم بوجود ثالث، وهكذا نجد أن الوجود المادي شيء أكثر تعقيداً وعمقاً بأعتباره فكرة غنية مركبة يظهر متأخراً في سير الجدل عن الوجود المجرد.

كارل ماركس (1818 -1883) Karl Marx

فيلسوف اقتصادي سياسي اجتماعي ألماني يهودي، مؤسس الاقتصاد الحديث مع انجلز، عن طريق إعلانهما البيان الشيوعي عام (1848)، من كتبه المهمة (رأس المال ـ بثلاث مجلدات)، تأثّر بفلسفة (هيجل) بشكل كبير، وعُدّ (ماركس) بوصفه صاحب رسالة حُددت بتطوير الشخصية الإنسانية عن طريق تحديد علاقاتها مع المجموع، وتنظيم سلوكياتها من خلال اشتراكية المادة، ومشاعية الانتاج، ولذلك اكتسبت العقيدة الماركسية قوة فكرية من خلال محاربتها المظاهر الديكتاتورية والرأسمالية، وكانت لديه مواقف سلبية تجاه الاديان، مُنح شهادة الدكتوراه من جامعة جينا الانكليزية عام (1841)، وكانت تتناول الخلاف بين الفلسفة الطبيعية عند ديمقريطس وانيبكيوروس، من كتبه (مخطوطات اقتصادية وفلسفية، 1844)، (نقد الفلسفة الهيجلية، 1845)، ويمكن عده فيلسوف الشيوعية، ألماني، درس القانون في جامعة (بينا) بألمانيا، ثم انصرف إلى الاقتصاد والفلسفة الاجتماعية، اضطُهد في ألمانيا بسبب نشاطه الثوري، فأنتقل إلى باريس، إذ التقى بـ(فريدريك أنجلز) وتعاونا معاً على إصدار الوثيقة الشيوعية الأولى المعروفة بأسم (المنشور الشيوعي) 1848، هاجر إلى إنكلترا وبقي فيها حتى وفاته، كذلك أسس (ماركس) عام 1864 المؤتمر الاشتراكي العالمي، وكان على علم بالفلسفة الألمانية، وخاصةً فلسقة (هيجل)، ومحيط بالنظريات الاقتصادية المعاصرة، وتمكّن من المزج بين الجانبين لإخراج نظرية في تطوّر النُظم الاجتماعية، لم يكن (ماركس) فيلسوفاً في بداية الامر، وترتكز شهرته على جهده الهائل للكشف عن القوانين التي تتحكم في سلوك الناس في المجتمع وصياغتها، وعلى خلقه لحركة قدر لها ان تغير حياة الناس لتلائم تلك القوانين، كما كان عالماً في الاجتماع والاقتصاد وثورياً ناشطاً: دخلت الفلسفة في نظريته العامة عن الانسان، ومع هذا كله فقد بدا فيلسوفاً، ومن الممكن تأليف موقفه الفلسفي من كتابته المبكرة- التي لم ينشر معظمها في حياته، اقر مبدأ (انانكيه)- مبدأ الضرورة- الذي يشد الناس الى العمل فيكون الاجتماع والتعاون والبناء والانتاج والامتلاك، علماً ان (اناكيه) هو مبدأ

الضرورة او الدوافع الاقتصادية التي قال بها والتي تفعل فعلها في الإنتاج الفكري والفني والخلقي للإنسان.

البنيوية Structuralism:

منهج فكري وأداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم، أهتمت بجميع نواحي المعرفة الأنسانية، أشتهرت في مجال علم اللغة والنقد، وأشتق لفظ البنيوية من البنية أذ نقول : كل ظاهرة، أنسانية كانت أم أدبية، تشكل بنية ولدراسة هذه البنية.. يجب علينا أن نحللها (أو نفككها) الى عناصرها المؤلفة منها، بدون أن ننظر الى أية عوامل خارجية عنها، كذلك أهتمت البنيوية في أول ظهورها لهذا بجميع نواحي المعرفة الأنسانية ثم تبلورت في ميدان البحث اللغوي والنقد الادبي، وتعتبر الاسماء الآتية هم مؤسسو البنيوية في الحقول المذكورة، ففي مجال اللغة : برز (فريديناند دي سوسير) الذي يعد الرائد الاول للبنيوية اللغوية، وفي مجال علم الأجتماع : برز كل من : (ليفي شتراوس ولوي التوسير)، وفي مجال علم النفس : برز كل من (ميشيل فوكو) و (جاك لاكان)، اللذين وقفا ضد الأتجاه الفردي في مجال الأحساس والأدراك، وان كانت نظرية الصيغة أو (الجشتالت) التي ولدت عام (1912م) تجد الشكل المعبر للبنيوية النفسية، وفي حلول منتصف القرن العشرين شكلت البنيوية نفسها كحركة نقدية في احتواء فنون ما بعد الحداثة، واستقطاب المناهج البحثية للأدب والفن وفروع الثقافة المتعددة وكافة الأصعدة التي تعد بداية لاستمرار المعرفة، فالبنيوية نشأت بوصفها طريقة حديثة في الإدراك، وتعرف بأنها طريقة دراسة مشكلات الشكل المعينة ومشكلات الشكل عموماً، وكانت البنيوية معنية ببنية اللغات / الإشكال، ذلك الميدان الذي اكتشفه اللغويون الذين قادهم اهتمامهم إلى تطوير المناهج ولاسيما دراسة الأساطير التي تحمل طابع اللغة / الشكل، ويتوسع المنهج البصري / اللساني نحو بنية اللاوعي نظراً إلى إنها تحمل معنى مهماً في خطاب التحليل النفسي، وكذلك نحو بنية الفنون الشكلية التي تهتم بلغة الأشكال، ونحو بنى الأدب نظراً إلى أن اللغة الأدبية تعتمد على اللغة الاعتيادية (البنيوي) فيتجه إلى الاعتقاد بأن نظام النص البصري قائم بذاته، ولا

يحتاج إلى أية عناصر خارجية تفسره، وإزالة الفنان هنا لا يمثل ضرورة تاريخية لتحليل النص البصري وحسب، إنما يمثل احد الشروط الضرورية لتطوير النص البصري الحديث وبمعنى آخر يعد موت الفنان في منهج ما بعد البنيوية من كونه وجوداً تاريخياً في لحظة معينة متميزة لولادة لحظة تاريخية أخرى هي (القارئ) بوصفه الفاعل الخاص بالنص البصري التشكيلي الجديد، أما لحظة موت الفنان في المنهج البنيوي، فهي لحظة عقيمة لا تلد شيئاً، لان الفنان في النظام البنيوي هو مفعول العناصر التي تكون هذا النظام وليس فاعلها وبهذا يمكن القول أن موت الفنان أو الغاؤه عند (فوكو) مرهون بولادة لحظات معرفية تسهم في موقع ألانسان وتساعد على تقديم رؤية خصبة.

التفكيكية : Deconstructivism

هي حركة طليعية أخرى (تحتفل بها ما بعد الحداثة) في الفلسفة خصوصاً، وتقوم على تفكيك تدميري لكل الانظمة والمعارف عبر ردها الى عناصرها وبيان وجوه التعسف والاستبداد في ربطها أو جمعها معاً، اذ كانت التفكيكية متداخلة مع مصطلح (ما بعد البنيوية) بحيث يصعب الفصل الاجرائي بينهما، وهو أتجاه معظم النقاد المعاصرين، وتشير الدراسات النقدية الى ان ظهور مصطلح (ما بعد البنيوية) قد تأتى من الاحداث المهمة التي جرت بعد ثورة مايو (1986) في باريس، في حين أن البنيوية أعلن موتها (رسمياً) بعد محاضرة (جاك دريدا) عام (1966)، التي حملت عنوان : البنية، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الانسانية، واصبح المصطلح الجديد الذي حل محل البنيوية هو(التفكيك)، فبعد عجز البنيوية– بعد احداث 1968 م– عن تحطيم سلطة هياكل الدولة، وجدت ان بأمكانها زعزعة اللغة، واتجهت الى جعل الانظمة الفكرية والاعتقادية نداً لها بوصفها – أي هذه الانظمة – توجهات سياسية وتنظيمية تهدف الى تحليل البنية الاجتماعية والتأثير عليها، فضلاً عن محاولتها التهوين من الادعاءات العلمية والنقدية التي قدمتها البنيوية، فالتفكيك كفلسفة استراتيجية برعت في فحص النصوص البصرية والموضوعات وسعت إلى كسر منطق الثنائيات (داخل - خارج)، (دال - مدلول)، فتفكيك الوحدة إلى

عناصرها، ووحداتها المؤسسة لها؛ لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها، فالتفكيك يقتضي التعدد والتشتت بإزاحة مركزية (Decentrement) النص (توزع المراكز)، اذ تعد التفكيكية الحركة الثانية بعد البنوية في حيثيات النقد الادبي اضافة الى كونها من مناهج النقد الحديث الاكثر اثاره وجدل بين المذاهب النقدية فكلمة (تفكيك) تعني " تهديم او تهشيم او تخريب" وهي دلالات مقترنة بالاشياء المادية اما المعنى الدلالي العميق لها فهو يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية واعادة النظر فيها بحسب عناصرها ولاستغراق فيها وصولاً الى الالمام بأنظمتها التعبيرية المظمورة فيها، واما معنى (التفكيك) في الاستعمال الشائع فيعني التفكيك النقدي للتقليد والصيغ التقليدية للفكر والتفكيك هو ما يطلق على الطريقة النقدية التي جاء بها (جاك دريدا) والذي اشار من خلالها الى تقويض ماينطوي عليه الفكر الغربي من تقابلات ثنائية مثل (المعنى واللامعنى، المركز والهامش، السطح والعمق، العقل والجنون) ويمكن القول بأن التفكيكية اهم عنصر من عناصر ما بعد البنيوية ان لم تكن مرادفاً كاملاً لما بعد البنيوية لكن الفلسفة هذه التي ارساها (دريدا) مازالت موضع خلاف كبير لنقاد الادب وان كانت اهم عناصرها ذات فائدة مثل اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له واستحالة الوصول الى معنى نهائي وكامل لأي نص والتحرر من اعتبار النص مغلقاً مستقلاً بعالمه، ان جوهر التفكيك لدى (دريدا) هو غياب مركز ثابت للنص (العمل الفني)، أذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم قراءة موثوق بها بل ان ما هو مركزي او جوهري في قراءة ما يصبح هامشاً في قراءات اخرى، أذ يشتغل التفكيك على ثنائية " الحضور – الغياب" ومن خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في الخطاب الفني ما بعد الحداثوي فالحضور حسب التفكيك رهينة مرئية والغياب ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة ونعني به المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر على القراءة فيتحاور مع القارئ ويتحاور القارئ معه، فالتفكيك يسعى الى زعزعة المعنى الثابت، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى فهو كفيل بنسف كل النصوص والانظمة الموحدة وزعزعة استقرار الثنائيات الشهيرة (الحضور والغياب – لكلام والكتابة – العقلاني والعاطفي – الحياة

والموت) لأن هذه الثنائيات انقلبت الى ادوات لايضاح البنية الجوهرية للفكر الانساني والثقافة، ولقد سعى (دريدا) بنظامه التعبيري التفكيكي الى تفكيك المعنى كون العمل الفني فضاء مفتوح وساحة تباينات وهو مجال للتعارض وحيز للتشتت والتهميش اذ يتولد عن القراءة دوماً تفكك المعنى او (انفجار المعنى) وتفكك البنى وتشظي الهوية، وكانت فنون ما بعد الحداثة صدى لفلسفة التفكيك اذ لا يمكن اعطاء تفسير او تأويل ثابت للعمل وعليه فأن انظمة التعبير ما بعد الحداثوية ارتبطت بمفهوم التفكيك / تفكيك مراكز الدلالة وبؤر المعنى فكانت تجسيد لروح العصر كون الخطاب التفكيكي غير متناه من الدوال فلا معنى يظل حبيس الدوال ولهذا فالتفكيكية عملت على تفسير الفهم الجمالي للاشياء واسقاط الحواجز بين الاجناس الفنية والفلسفية.

التكوين الموحد:

وهو قاعدة تستند على قوى المخيلة والحدس التي تحتفظ عادة بالشكل الجوهري للشيء، وان هذا الشكل هو عبارة عن تبسيط للصورة التي حصل عليها تصورنا من الشيء، وان الذاكرة تلتقط بالحدس ما قد يكون ذا مغزى او على وجه التحديد ما هو رمزي... ويشير (اوربيه) الى ان التكوين الموحد يقوم على الانتقال بالاشكال الى مستوى الادراك العام، ولقد وضع (كوكان) منذ العام (1888) وبمؤازرة (اميل برنار) قاعدة لارائه التشكيلية، متمثلة في (التكوين الموحد او التأليفية Synthetism) حيث تتسم الاعمال بمساحاتها اللونية المسطحة المحددة بالخطوط، والمتحررة من تبعية الطبيعة بفعل توسمها التضحية بالتفاصيل الجزئية والسماح للنظرة الكلية لان تمنح الاشكال صفة مطلقة.. ان هذا التحول الفكري والاسلوبي، لم يكن ليحدث دون ممارسة الذات وتجريبها لقدراتها الابداعية عبر رؤية تتسم بالحرية والحدس ودورها في آلية الخلق الصوري، ويظهر ذلك جلياً في بلورة (كوكان) لرؤياه الداخلية.

النابية او الانبياء:

جماعة من طلبة الفن الباريسيين، نشطت وذاع صيتها في الفترة 1891-1899 تحت لواء (كوكان)، قصدوا من تسميتهم الانبياء، كون نظرتهم للحياة

هي نظرة المبشرين الزاهدين.. في مقدمتهم (سيروزية) و (موريس ديني) الذي يعد منظر الجماعة... دعوا الى التبسيط والتجريد وان الصورة محكومة بالايقاع الذي يأخذ مكانه عن طريق 1-التضحية بالتفاصيل 2- اخضاع الشكل للفكرة الموحاة 3- التعميم، أي الانتقال الى الكليات او المرئي المطلق، فهم جماعة من الفنانين الشباب اجتمعوا حول (سيروزية) واختاروا هذا التعبير (نبي) الذي اقترحه صديقهم الشاعر (اوغست كازاليس)، اذ اعلن (سيروزية) متأثراً بـ(كوكان) وفنه بأن لا يؤخذ من الشيء الا الجوهر وان يستعاض عن الصورة بالرمز ويحل تأويل الفكر محل تمثيل الطبيعة، ثم كتب (موريس دوني)المنظر الآخر لهذه المدرسة وابرز المتكلمين بأسمها، يقول:"الفن هو ، قبل كل شيء، وسيلة تعبير، وسيلة خلق لعقلنا، حيث الطبيعة ليست سوى الصدفة" واهتم الانبياء بالتشديد على اللون الصافي، وتبسيط الشكل بالتركيز على الخصائص المميزة فكان ذلك بمثابة رد فعل جديد ضد الانطباعيين الذين عدهم (كوكان) شديدي الامانة للطبيعة، على الرغم من اتباعه لهم في البداية، كما وقف الانبياء في وجه تعليم حلت فيه الواقعية الاكثر ابتذالاً محل اكاديمية طلاب انغر.

التجريدية الهندسية :

لقد مثلت القطب المقابل للاتجاه التجريدي التعبيري، وتمثلت بزعامة مميزة للفنان (بيت موندريان 1872-1944) الذي عمد الى استقلال الاشكال الكلي، فتخلي عن أي اشارة الى الطبيعة ونزعها من فنه كلياً، فوراء اشكال الطبيعة المتغيرة، تتمثل حقيقتها النقية الثابتة الكامنة، وعن طريق العلاقات التشكيلية الخالصة تمتلك القوة التي تمنح الحقيقة الكامنة، التعبير فما كان يرضي رؤية (موندريان) الا التعبير عن الاشكال الكونية المجردة وان يودع بالخطوط الافقية والعمودية قوى غير منظورة مفسرة للكون نحدس من خلالها زمن الديمومة غير المقروء، (انها هندسية حية كاملة ترفع القوى الآلية الى مقام الحدس وتشكل حياة قوية لاعضوية، اذ تنظمت عدة مجاميع من الفنانين، اعتمدت التجريد الهندسي البنائي في رسومها، تمثلت في :

جماعة الاسلوب (Destigl) بزعامة (موندريان) و (ديسبورج)، استهدفت تطهير النماذج من المظاهر الطبيعية وصولاً الى اشكال ذات ابعاد رياضية مجردة.

مذهب التجريدية الاولية (Elementarism) لفان ديسبورج وموندريان ايضاً، وظف فيه الاشكال الهندسية في مجال العمارة، اتسمت الاشكال بالحركة مع الزهد في استخدام اللون.

مذهب الرايونزم (Rayonism) ويسمى بالحركة الاشعاعية، استلهمه الفنان الروسي (لارنوف) عن المستقبلية، ويقوم على الربط بين الزمان لايجاد البعد الرابع.

مذهب السوبرماتية (Supermatism) او التفوقية، تزعمها (مالفتش)، ركز فيه على اثر الحساسية الصافية للاشكال الهندسية المسطحة وتشديد الاتزان التام في توزيعها مع مراعاة الحرية في التكوين.

الثيوصوفي Theosopy

هي معرفة الخالق عن طريق الكشف الصوفي او التأمل الفلسفي او كليهما، وهي صورة عقائدية محفزة للتأمل الحدسي، نشأت كحركة في امريكا عام 1875-بتأثير (شونميكر) و (برودولف سيتز)، استوحت الديانة الشرقية (البوذية و البراهمية) واعتقدوا ان هذا المنبع وحده الكفيل بتجديد الانبعاث الروحي في الغرب، فالروحية الثيوصوفية كانت وراء التجريدات الهندسية عند (موندريان) فمن خلال مباديء الثيوصوفية اقر نظاماً جديداً اطلق عليه (التصوف الايجابي) او الرياضيات التشكيلية كوسيلة تأملية للنفاذ الى البناء الخفي للحقيقة الكون.

فرديناند دي سوسير Ferdinand Desaussure (1857 - 1913) :

فيلسوف لغوي سويسري وعالم في علم الاجتماع، وضع عدة نظريات للدراسات الاجتماعية واللسانية وبشر بولادة (علم العلامات)، لم يؤلف كتاباً في حياته وجمعت محاضراته بعد وفاته عن طريق طلابه ووضعت تحت عنوان (درس الألسنية والبنيوية الحديثة)، ووضع (سوسير) أن اللغة كل مكتفي بذاته وهي

مبدأ للتصنيف، فكل شخص يستخدم اللغة يحمل في ذهنه إدراكاً لمبادئ اللغة ومواصفاتها ويكون هو ضمن نسق تلك اللغة وعلى العكس منه الكلام وقد ميز (سوسير) قيمة الدلالة، والتعريف الذي اعطاه للقيمة في علاقتها مع الدلالة يناظر تعريفه للمؤول والدلالة : الوجه الآخر لهذه الصورة البصرية التي هي الدال، ثم أن قيمة شكل ما لا تحدد بإمكانية استبدالها بسياق آخر، وإنما هي متأتية (القيمة) من كونها تنتمي الى نظام أو حقل بين المؤولين، و(مضمون الشكل) لا يتحدد تماماً إلا بمساعدة ما يوجد خارجاً عنها، وقيمة أي وحدة تشكيلية تتحد بما يحيط بها، وان علاقة الدال - والمدلول ترمز إلى الدلالة، ولكنها ليست سوى قيمة واحدة محددة بروابطها مع قيم أخرى مماثلة وبدونها لن تحقق الدلالة، وبدون المؤول ليست هناك دلاله، فقد أشارت نظرية (سوسير) إلى أن ظهور المعنى يبنى على طبيعة العلاقة القائمة بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود الأخرى، وهذه العلاقات تأتي على نوعين هما (الترابط التركيبي والاستبدال) فالخطاب أو (النص) يحوي كلمات أو (عناصر) منه تأتي حركة المعنى، ثم أنه يحوي من جهة أخرى على إمكانية اختيار كلمة أو (عنصر) أخر على وفق مبدأ الاستبدال، ولقد طوّر (سوسير) دراسة اللغة دراسة آنية تزامنية، والمقصود بذلك، هو الكيفية أو الآلية التي تعمل اللغة على وفقها في لحظة زمنية ما، وعلى نحو لا يمكن أن يتم معه إدراك دلالة الجملة أو (النص) قبل أن ينتهي، وعليه فـ(النص) يدرس تزامنياً على أنه جزء واحد في نظام متزامن مع نفسه، اذ قدم (سوسير) ثنائيات هامة تُعد الأساس المعرفي لحقول الدراسات النظرية والتجريبية في اللغة والأدب، وهي ثنائيات اللغة والكلام، الدال والمدلول، ثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور، وثنائية القياسي والسياق، فضلاً عن ذلك فقد بحث (سوسير) عن القانون الذي يحكم حركة العلاقة بين الدال والمدلول (أو المرجع)، ومن جهة أخرى يرى أن اللغة ما هي إلا جزءً من علم العلامات الدالة السيمولوجيا، أي أن اللغة جزءً من السيمولوجيا، ويرى (سوسير) أنّ للغة وظيفة - على اعتبار أنها نظام من العلامات أو نظام اتصالي – ربط المعنى بمجموعة من العلامات (عناصر النص الأخرى) ولهذه العلامات علاقات متبادلة، بحثها (سوسير) وجعلها على محورين، الأول: محور سياقي (Syntagmatic) حينما

تربط وحدة نظام بوحدات أخرى سابقة أو لاحقة لها تنتمي إلى المستوى نفسه، وهذه الوحدات تفرض دلالات يعطيها السياق، أما المحور الثاني: فهو المحور الاستبدالي (Paradigmatic) ويتم بتغير وحدات في التركيب بوحدات أخرى تحل محلها لتؤدي دلالات مطلوبة، فتكون العلاقة علاقة استبدالية ويطلق عليها (الاختيار) داخل التراكيب الذي هو السياق ولقد شكلت طروحات (سوسير) هذه حجر أساس في تشييد صرح البنائية التي انبثقت مع مطلع القرن العشرين، انصب اهتمامها على دراسة (النص) دراسة تشريحية داخلية مقصية بالمقابل كل المؤثرات التاريخية أو الشخصية لمبدعه، فكانت المقولة الأساس التي دافعت عنها بشدة هي مقولة العلاقة التي عدت من وجهة نظر البنائيين سابقة على مقولة الكينونة، أما المقولة الثانية فهي أسبقية أو أولوية الكل على الأجزاء، فليس للعنصر أي معنى إلا من خلال ما يقيمه من علائق مع العناصر الأخرى، وما الوحدات إلا أشكالاً غير قابلة للتعريف بمعزل عن علاقاتها مع مثيلاتها، وقد أكد (سوسير) في نظريته اللغوية على تجانس وتآلف الوحدات المميزة لمختلف مستويات التنظيم اللغوي وارتباطها بعلم واحد هو السيمولوجيا وهو العلم الذي يدرس العلاقة بين الدال اللغوي ومدلوله، ويدرس معاني الكلمات تاريخياً، وتنوع المعاني والعلاقات الدلالية بين الكلمات وما يترتب عليها من مجال.

تشارلس ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) (1839-1914):

فيلسوف ومنطقي أمريكي مؤسس البراجماتية، ناقش مسألة معنى الحياة بوصفها مفهوماً متأتياً من الأحداث والاستخدامات، نشرت أعماله ضمن مجلدات ضخمة حملت عنوان (الأعمال الكاملة لبيرس) وهو رائد السيميوطقيا التي هي علم العلامات الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والمفهوم الأساس لسيميائية (بيرس) هي الصيرورة التي يعمل بموجبها شيء ما بوصفها دليلاً، وتحتوي هذه الصيرورة على عوامل ثلاثة : (الصورة، الموضوع، المؤول) والمهمة الأساس عنده تمكن في تحليل اشتغال الدليل في الاستعمال الفردي للصيرورة بوصفه ذات وظيفة دلائلية تواصلية وهذه الوظيفة هي خاصية جوهرية للشكل الفني محددة بقوانين القواعد التكوين وأسس التنظيم، ان (بيرس) يرى ان العلامة كيان

ثلاثـي يتـألف مـن المصـورة (Reprosentamn) وتقابـل (الـدال)، والمفسـرة (Interpretant) وتقابل المدلول، والموضوع (Object) ولا يقابل شيء، فالمصورة هـي شيء ما لشخص ما عن شيء ما من جهة ما وبصفة ما، فهي توجه لشخص ما، وهذا يعني أنها تخلق في ذهن المتلقي علامة أما أن تكون معادلة للأولى أو أكثر تطوراً منها، وهذه الأخيرة هي علامة مفسرة للعلامة الأولى، وأن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها، وهي لا تنوب عنه نيابة كلية بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة والتي سميت بركيزة المصورة وهذا النوع من العلامات يقابل العلامة الحكائية اذ ان بنية العلامة في (النص) الكلاسيكي هي علامة لا تحمل المتلقي على إفراز فيض من المدلولات، وذلك لارتباطها المباشر بما تشير إليه إذ يقتصر دورها على النيابة عن موضوعها وذلك بالاستناد إلى فكرة ما ذات صلة بالموضوع المصور، يرى (بيرس) ضرورة تواجد سياق في الفكر يوضح كيف يتسنى أو يتم ذلك، وعلى هذا النحو تّكون العلامة مع التفسير علامة أخرى تحتاج بدورها إلى تفسير أضافي، وعندما يؤخذ التفسير الأخير مع العلامة الموسعة سيكوّن بدوره علامة أكثر اتساعاً مما سبق، وهكذا استطردا حتى يتم التوصيل إلى علامة تُفسر نفسها بنفسها وتفسير كل أجزائها الدالة، اما البيئة الدلالية العلاماتية بحسب (بيرس) فأنها تحتوي على عناصر أربع هي : العلامة بوصفها ممثلاً ينوب أو يحل محل شيء آخر (المادة المشار إليها أو الموضوع) والمحلل (المتلقي) الذي يدرك ويعي الإشارة، ثم أخيراً الكيفية المحددة التي بها تكتمل العملية النيابية الاشارية " وهي التي يطلق عليها (بيرس) تسمية الأرضية أو الأساس، وقد أثرى (بيرس) نطاق فاعلية العلامة لتكون أكثر شمولاً وعمومية، وأصبحت بمفهومه ركيزة أساسية ومنطلقاً منهجياً يمتد في جميع المجالات المعرفية والعلمية والإبداعية ويعد (بيرس) منبع الأبحاث المعاصرة حول أنظمة العلامات، وأصل التيار السيميوطيقي وقد مثل المعطيات والإرهاصات الحقيقية لميلاد السيميوطيقا حديثاً، فشيد معماراً بنيت دعائمه على منطلقات (فلسفية – منطقية) ذات نسق معرفي متكامل، حيث شملت العلامة عنده وأصبحت أنموذجاً لكل نشاط دلالي (سيميوطيقي)، فسمطقَ (بيرس) المنظومة الكونية وحولها – بكل جزيئاتها – إلى بنية علامات، وأبتكر المنظومة السيميوطيقية لتشمل

طرائق تكوين العلامات الدالة وكيفية حلها وتفسيرها للوصول إلى حقائق منطقية واضحة وعلى الرغم من مرجعيات - السيميوطيقا - المعرفية وتاريخها ، إلا إنها بدأت كعلم (في النصف الثاني من القرن التاسع عشر) على يد المؤسس المنطقي (بيرس) الذي أخذ يدرس (العلامات – الرموز) ودلالتها وعلاقتها في جميع المنظومات والأشياء الطبيعية والإنسانية ، وأسس (بيرس) الخطوات المنهجية لدراسة أنظمة العلامات، وتصنيف الحقول التي تشكل (العلامة) المحور المركزي فيها ، من منطلق أنها تشتغل بفاعلية وحراكة في كل مظاهر الوجود. وعلى هذا الأساس تتسم سيميوطيقا (بيرس) بميزتين:

الأولى : بأعتبارها تحليلاً فلسفياً ومنطقياً شامل لأبعاد الوجود.

الثانية : بأعتبارها نظرية ونشاط موغل في التقسيم والتفصيل وله تفريعات متعددة وواسعة تحوي كل مفاصل الوجود والكون العلامي.

فالسيميوطيقا عند (بيرس) هي علم العلامة الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى، ويذكر " ليس بأستطاعتي إن ادرس أي شيء في هذا الكون – كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء ، والبصريات... وعلم القياس والموازين – إلا على انه نظام سيميوطيقي " ، إذ لا يمكن دراسة العلوم أو أية معرفة إلا عبر منظومة العلامات الدالة ، وقد قام (بيرس) بنقل الاهتمام بالمنهج الكلي ودور الجبر المميز في تشكيله إلى مجال المعاني، كما دعا إلى أبحاث تجريبية ، ففي فلسفته تتكون الدلالة عبر معلومات إمبريقية وقواعد تشكيلية ، إذ لا يمكن الوصول إلى المعاني القارة في المعرفة الإنسانية إلا عبر الاشتغال والصيرورة العلامية ، لذلك سعى (بيرس) بهواجس حثيثة للوقوف على " مشروع (علمنة) الميتافيزيقيا والبحث عن تفسير الظواهر وعللها وقصد استكشاف الحقيقة استكشافاً منهجياً بعيداً عن التأملات الخالصة التي تغفل ظواهر الواقع المعقولة ، ولما كانت الطبيعة مسخرة للبشر من قبل (الله (عز وجل)) فهي تفيض بالعلامات بوصفها آيات على وجوده بما في ذلك النظر إلى الإنسان في ذاته على انه علامة ، وستكون الدلائل السيميوطيقية ضرباً من البحث عن حقيقة (الله (عز وجل)) وسر عظمت خلقه بدءاً من مدخل القوانين الطبيعية ، التي حرص العلماء والفلاسفة على التطلع إلى البحث عن سببية غير آلية تؤكد التناغم بين

الطبيعة وبين الدين والأخلاق والجمال ليس على أساس الاكتفاء بالوصف، بل السعي إلى استكشاف فكرة القانون استكشافاً منطقياً "، فالنظام العلامي للوقائع الخارجية والداخلية حسب (بيرس) محكوم بأمر ألهي وينطلق " التصور الكوسمولوجي لدى (بيرس) من قاعدة سيميوطيقية تؤكد بأن الكون يمكن وصفه بأنه مجرات من العلامات العامة، التي تتفرع إلى علامات خصوصية لا يمكن إن نزعم بأننا قادرون على الإحاطة بنشاط سيميوزيسها وفيضها الدلالي؛ ولهذا لا بد من صياغة منطق واصف يمكن إن يهتدي إلى بنية العلاقات الداخلية التي تتحكم في جبر العلامات، اذ إن طبيعة الاتصال الملازمة لحقيقة الكون واتساقه مرتبط بالمنطلقات الكوسمولوجية التي تسمح بتجزئة الوقائع تبعاً لانتظامها داخل النسق العام " و المنطلق الرمزي البيرسي الذي سعى إليه عبر فلسفته (الكوسمولوجية) ذات نزعة تطورية وثيولوجية سيميوطيقية لا تتنافى مع حقائق البحث التجريبي، بحيث من الخطأ التمسك بأن الكل فقط، وحده هو شيء ما، بينما لا تكون أجزاؤه شيئاً ما ، وهذا ما دعا (بيرس) الى إن يرسم معالم نسقية سيميوطيقية قوامها البحث في علاقة القضايا الكلية بعالم الجزئيات الفعلي وعلى هذا الأساس ظلّ (بيرس) يدافع عن دعواه التي فحواها (إن نظام الكون انبثق من اللانظام) وهذا الاعتقاد يفسر إيمانه بالتطور الذي ينطلق من الفوضى وينتهي إلى النظام والاعتقاد بدعوى اتصال الكون، إذ تمرحل الكون في رأيه عبر صيرورة أنتقل فيها من مرحلة الفجأة الأولى وعبر عدة مستويات إلى ما هو عليه الآن في خضم النظام السائد فيه، وعليه دعا (بيرس) إلى بلورة فلسفة للتواصل، ستجد امتداداتها مع فلسفة (كارل أتو آبل) التداولية، ولكي لا يخلق تأويل السيميوزيس إشكالات في المسائل الأخلاقية، دعا للإفادة منها، وأشترط على المرء ان يحدد (القصد) من استعمال العلامة وتوظيفها حتى لا تنقطع سبل التواصل وأسبابه بين البشر، فأن موضوع السيميوطيقا — عند (بيرس) هو العلامات أو النظام الدال الذي يتحقق بواسطته التواصل.

رولان بارت- Roland Barthes (1980-1915) :

كاتب وناقد ومفكر فرنسي، اشتغل بميادين علم الاجتماع والأدب، وكان له منهجه الخاص في دراسة علم العلامات، أطلق عليه سيمياء الدلالة معتمداً بشكل كلي على معطيات (سوسير) في علم اللغة واللسانيات له مجلدات ضخمة (قارئ بارت 1982) و(الحوادث 1987) وأراد (بارت) في هذه المرحلة الكشف عن الحضور الإيديولوجي في الكتابة وتمثل انطباعات مختلفة في استعمال الشكل الفني والإشارة إلى حقيقة أن لغة الشكل الفني كلها محكومة بمعنى محدد لها من قبل، فهي توجد في ثقافة معينة وتنطوي على فرضيات مبنية من الواقع الجمالي الاجتماعي يطلق اسم الشفرات على القوى التي تصنع المعنى، وتمكن (بارت) اعتماداً على وحدات القراءة من تقسيمها كالآتي :

الشفرة التخمينية (Proairetis Code) : وهي شفرة الأفعال (الأحداث) إذ تنطوي الأفعال كلها، وتعد هذه الشفرة من الشفرات التي تصنع الحبكة في دراما الأشكال البصرية في اللوحة، ذلك لان الاحداث تحدث وتعاود الحدوث لأنها مترابطة، ويرى (بارت) أن النص الجمالي البصري الخاضع للتحليل يمكن الإشارة فيها إلى الأفعال من خلال درجة تأثيرها البصري ولا حاجة إلى وضعها في ترتيب.

الشفرة التأويلية (Hermeneutic Code) هي مثار الألغاز والأسئلة ونحن ندرك أن تحت الشفرة التأويلية مختلف المصطلحات الشكلية، التي من خلالها يمكن تمييز اللغز والتحدث عنه وصياغته وإيقاف مساره على الرغم من أن الكيفية التي تعمل بها الشفرة التأويلية يتضح أن برهنته غير كافية.

الشفرة الدلالية (Semantic Code) يعتقد أنها تكون (ثيمات Theme) السرود البصرية الذهنية، أن هذه الشفرات هي موضوعات الفن المتخيل.

أما القراءة عند (رولان بارت) فهي رغبة تحدث عند الافتتان بالنص والتلذذ بمفاتنه والانجذاب إليه بفعل سحره، ويرى (رولان بارت) إن هناك نوعان من القراءة هي (إعادة كتابة النص) و(إطلاق إنتاجيته) والنص القادر على إحداث

ذلك الافتتان هو النص الذي يربك القارئ ويخلخل موازينه الفكرية والفنية والثقافية والنفسية، وقد استبدل (بارت) القراءة من إرسال واستقبال أو علاقة (إنتاج واستهلاك) إلى علاقة تشكيلات وفق منطق خاص هو (الشفرة النصية) وليست هناك حدود عند (بارت) للدلالات وحدود للقراءات وذلك لأن النص ينفتح على العوامل والمدلولات المتعددة، والقارئ هنا هو فعل إنشاء ومعاناة جمالية، فقد أصبحت العلامة عند (بارت) مكونة من عنصري الدال والمدلول، حيث يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلول صعيد المحتوى، ويمارس الدال بدوره التشكيل اللفظي للصورة السمعية (العيانية) في الإحالة الى مدلول أو أكثر ومرتبط بشكل عضوي مع الدوال النصية الأخرى، ومرتباً في (أنظمة / انساق) تحمل معها التنوعات والتمثلات لحركة الدوال وصراعها مع بعضها البعض الآخر، للتموضع في النظام الأمثل الذي يشتغل على تمثيل كل الأشياء — على حد قوله — فضلاً عما يحمله الدال من مسؤولية دلالية في الحفاظ على ديمومة الخطاب وفاعليته، وعليه فأن أنتضام الدوال في النظام النصي هو كفيل بتمثيل المعنى، وهذا جُل اهتمام (بارت) بالتدليل العلامي، وفي ضوء ذلك استعرض (بارت) رؤيته السيميولوجية وشحن الإرسالية الدلالية التي لم تأتي نتيجة الفعل الطبيعي، وإنما جاءت نتيجة تفاعل القصد الذي أطلقت من أجله وسبل توافر الاتصال المجتمعي، وعلى غرار هذا التحليل، انطلق (بارت) بتناول الأساطير في الثقافات الإنسانية، مستطرداً بتحليلها الى ان يستكشف الدلالات الكامنة فيها، وأقترح (بارت) فيما بعد تسمية تمازجت فيها السيميولوجيا كعلم عام للعلامات مع العلوم الإنسانية، اذ السيميولوجيا بمعزل عن هذه العلوم هي وصف ساذج وخال من كل قوة شارحة، فقد أضحت الدلالة عند (بارت) شديدة الارتباط بالمنظومات المعرفية، وعادةً ما يبحث عن علاقة ما تربطها بأشياء أخرى غير نفسها؛ فالسيارة — مثلاً - في مجتمع ما يقتضي الحديث عنها الحديث أيضاً عن العائلة والبلد والأنظمة الأخرى، وهذا ما يركن علاقة العلامة بالواقع الإنساني ككل لذا فأن مادة كل نظام سيميولوجي على غرار هذا الأنموذج المنهجي في التحليل، ينبغي ان تقدم نفسها قبل كل شيء، كنظام دلالي، أي نظام وظيفته الدلالة أدرك (بارت) بأن اللغة لا تستنفد كل إمكانيات التواصل -

وهذا خلاف مع ما ذهب إليه أنصار سيميوطيقا التواصل - فنحن نتواصل، اذ توفرت القصدية أم لم تتوفر، بجميع الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت اعتباطية أم غير ذلك، لكن المعاني التي تستند الى هذه الأشياء الدالة، تُعضد دلالتها من خلال اقترانها برسالة لغوية، وان تفكيك ترميزية الأشياء، يتم بالضرورة، بواسطة اللغة، بأعتبارها النظام الذي يقطع العالم وينتج المعنى، اماّ مقولة (موت المؤلف) عند (بارت) فأنها أتت من فرضية (موت الإنسان) الفلسفية التي نادت بها البحوث الفلسفية الحديثة المتأثرة بشكل كبير بفرضية (نيتشه) عن (موت الاله)، والنقد الذي يتبنى مقولة (موت المؤلف / الإنسان) يرد كل واقع إلى البنية من دون أن يرجع أبداً من البنية إلى الواقع الإنساني المولّد لها، ولقد دعا (ماركس) مثلاً إلى كون الفرد هو جملة علاقاته الاجتماعية، بمعنى تحول الفرد عند (ماركس) إلى علاقات البنى الاجتماعية مع بعضها البعض، ولا شك أنّ دعوة زوال المؤلف / الإنسان هي دعوة الاطاحة بمركزيته في الكون وفي تفسير ومعرفة ما يجري حوله، وهذه الدعوة سبقتها دعوات ثلاث لخلخلة مركزية الإنسان، وهذه الدعوات هي :

1. ثورة كوبرنيكوس (Copernicus revolution)، التي حكمت على ميتافيزيقا الحضور بالانتهاء، وكل ما يتصل بها من مناهج التحليل والشرح التي ترتكز على مركز واحد لا يرقى إليه الشك، وابتعاد النص عن كونه المصدر والمركز الذي ينبع من معناه، فضلاً عن دور هذه الثورة في قهر (المركزية)، أي الابتعاد عن تصور الشخصية الإنسانية الأوربية بوصفها مركزاً للوجود.
2. ثورة داروين البايولوجية التي حولت حوار الإنسان مع الإله، إلى ملحمة الحياة المتوحشة والصراع من اجل البقاء.
3. ثورة فرويد النفسية التي قيدت الأنسان بمجموعة من القوى اللاواعية التي تحكم سلوكه وتصرفاته.

التناص :

يعتبر التناص، احد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها، ويكون التناص طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات لمقاطع، مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شامل، ويرى (بارت) أن (لا نهائية) (التناص)، هي قانون التناص، ويرى (فوكو) بأنه : "لا وجود لتعبير، لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة "، والتناص هو العلاقة (العلاقات) الحاصلة بين احد النصوص ونصوص أخرى يستشهد بها، يعاد كتابتها، يمتصها، يوسعها أو بصفة عام يقوم بتحويلها ويغدو بناءً على ذلك معقولاً، والتناصية Intertextualité تلك الفعالية الماثلة والمنتشرة بين ثنايا اللغات وخطاباتها المتعددة، وبين غيرها من المعارف الأخرى، وتحضر تلك الخطابات بسجلاتها المجتمعية والفئوية والمهنية، وبسننها الخاص المنطلق منها والمكبوح، كما توزعت نظريات التناصية بين اتجاهين أساسين هما:

- اتجاه)هـ. بلوم (H. Bloom وينحو منحى "التأثير" أكثر من منحى"التناصية ".
- اتجاه كانت بدايته مع)م.باختينM.Bakhtin) وطوره فيما بعد كل من (كريستيفياJ.Kristiva) و(ج.جنيت"G.Genette) وينحو منحى "التناصية" فأنطلاقاً من هذه التطورات التي لحقت المفهوم كان لزاماً علينا التعرض إلى الأسس التكوينية الداخلة في نشؤه وتبلوره من خلال أهم محطاته الكبرى وهي مستويات الحضور المؤسس فإذا كان غالباً ما ينتقل "المنهج " أو"المصطلح" النقدي من ثقافة إلى أخرى مشوباً بالاضطراب، فإن مفهوم التناصية (Intertextualité) قد عرف التباساً في بيئته الأصلية (الغرب) نتيجة للتطورات وللتعديلات التي كانت تلحقه، كما توزع بين عديد من المجالات التي تداولته، وإضافة إلى هذه الصعوبات، هناك مشكلة في ترجمة المصطلح، ففي اللغة الفرنسية نقلت لفظة ((Intertextualité إلى العربية تحت مصطلحات

كثيرة، من أبرزها (التداخل النصي)، وقد آثرنا الإبقاء على مصطلح (التناصية) في ترجمته إلى (Intertextualité) نظراً لشيوعه داخل الأوساط النقدية العربية، كما أن مادة "نص" في اللغة العربية تحمل معنى التنضيد، واختزاله في نوع واحد فقط من أنواع المتعاليات النصية (Intertextualité)لذلك يأتي اختيارنا لهذا المصطلح لكوننا نجانب تعميق التباس المفهوم ومقابلته بأستعمال مصطلحات أخرى، وسيبقى تداول مصطلح التناصية بأعتباره المنظم للعلاقات النصية، تحويلاً و محاكاة وتضميناً وتحريراً...الخ، كما سيكون التعامل مع مستويات الحضور المؤسس للتناصية كما طرح مع الأوائل، والعمل على إبراز مستويات الحضور المرسخ بشكل أعم مما طرحته (كريستيفيا J.Kristiva)، والاعتماد على ما طرحه (جنيت G.Genette) في كتابه التطريسات (Palimpsestes) حول "المتعاليات النصية" لكونه طور آراءها المطورة عن أفكار (م.باختين M.Bakhtine) حول الحوارية في صياغة مفاهيمها حول التناصية.

ميشيل فوكو Micheal Foucault (-1984) :

مفكر وناقد اجتماعي فرنسي، حلل الخطاب الثقافي والمعرفي، وتتبع أصول الظواهر الاجتماعية، وتوصل إلى مهيمناتها، من خلال منهجه في الحفريات فضلاً عن دراسته الوثائق التاريخية وبيان منزلة الخطاب الثقافي، بدأ مسيرته النقدية بنيوياً مع كتابه (الكلمات والأشياء)، حيث حاول إنكار بنيويته وتقديم دراسات شاملة لكل المفاهيم والخطابات من خلال اختبار فاعليتها في بنية المجتمع عامة، ومن توزيع للوظائف والأدوار" وقد سعى (فوكو) إلى تحليل الاستعمالات والخطابات التي غلفت المعرفة عبر حقب من التاريخ وعمد إلى تحليل تاريخ الخطابات ومكوناتها، وتوصل إلى مجموعة دلالات أسهمت في قراءة النصوص، تعرية الخطابات، وتلمس أوجه الحقيقة، كونه يؤكد على القوة بدرجة أكثر من اهتمامه بالمعرفة فضلاً عن اهتمامه بالممارسات أكثر من الشكل، وسعى (فوكو) من خلال تحليل منظومة الذات إلى تفكيك المفاهيم

التي شكلت سيرة الإنسان، حيث منحت الذات تصوراً للواقع البشري بوصفه بنية ومرادفاً للوعي، وحل الذات وفككها وبهذا تقلصت قيمة المدلول لتتحول إلى دال مهيمن، وانتقلت قضية تأويل النص البصري وفهمه من البحث عن أنظمته وتحديد أنساقه إلى التجاوب بين النص والقارئ بوصفه إنتاجية جديدة للنص، فالطرح النقدي أسهم في تفعيل إلغاء الإنسان، من خلال مقولة (موت الفنان) والتركيز على النص البصري والاعتماد على دور القارئ (المشاهد) في كشف المعنى واكتساب الدلالة، كما يؤكد (ميشيل فوكو) بأستمرار على قراءة (فرويد) بوصفه نيتشوياً إذا لم يقرأ المرض على إنه نتيجة صدمة بل حاول أن يبحث عن الاستيهامات الكامنة في منطقة اللاشعور الخفي الذي يحكم الإنسان، وبذلك فأهمية الإنسان من وجهة نظر (فرويد) لا تكمن في كونه كائناً عاقلاً، ولا في كونه ذاتاً قاصدة وواعية متحكمة في نفسها، ولكن بوصفه كائناً حيوياً له حاجاته ورغباته المرتبطة بدوافع الغريزة ودوائر اللاوعي، إنّ (فوكو) ينتمي إلى حقبة ما بعد الحداثة، جيل (الاختلاف والمغايرة) لذلك فهو لا يوجه اهتمامه الأساسي نحو القضايا الكبرى التي شغلت الفلسفة، بل يؤكد الهامشي والمبعّد والمنبوذ الذي يرى فيه القضية الأساسية للفلسفة الجديدة والانقلاب المعرفي الجديد، ويعتقد (فوكو) إنّ الحداثة أنتجت نظم الاستبداد والاستبعاد وأدت إلى ظهور النازية وأعطت الأولوية للعالم الخارجي بدل العالم الداخلي، ويؤكد على السلطة كممارسة قائمة على الهيمنة وتهميش الآخر وإقصائه وأرادت أن تحقق لنفسها بعداً أسطورياً يتمثل في العنف والسيطرة، كما خلقت رغبة في إخضاع الطبيعة وتسييرها بدلاً من التماهي معها في الوقت الذي كان الإنسان يحلم بجعلها فردوساً وكانت فيما مضى جنة عدن، غير إنّ هذا الفردوس أصبح في زمن الحداثة ممكنات تكنولوجية أخضع بها الإنسان الطبيعة لقوانينه، هذا وإنّ من مميزات خطاب (فوكو) بأنه بلا مركز فكله سطح وهو يرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح معنى خاصاً للحياة البشرية، إنّ بحث (فوكو) سطحي بشكل متعمد وهذا يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر همه أن يزيل الفرق بين السطوح والأعماق، والمراكز والهوامش.

السفسطائيون Sophists:

مدرسـون متنقلـون، وجـدوا في القـرن الخـامس وأوائـل الرابـع (ق.م) في اليونـان، وكـان السفسـطائي الحكـيم السياسـي البـارع في احـد الفنـون، بينمـا الحركـة السفسطائية الثانية بدأت في القرن الثاني الميلادي بهدف إحياء الأمجاد الأدبيـة للعهـد الكلاسيكي، وكـان السفسـطائي هـو مـدرس البلاغـة، وعمليـاً كـان السوفسـطوس مـن الحكمـاء هـم المكشـوف عنهم الغيـب أصحـاب الـرؤى والـدعاوي، لكـن (أفلاطـون) و (أرسـطو) شـنـا حربـاً دعائيـة ضـد السفسـطائية، وأصبحت السفسـطائية عنوانـاً علـى المغالطـة والجـدل واللعـب بالألفـاظ وإخفـاء الحقيقـة، وقـال عنهم (هيغـل) إنهم مثاليون ذاتيـون، كـانوا نقيض الفلاسفة قبـل السـقراطيين، الـذين تجـاهلوا العامـل الـذاتي في تنـاول الواقـع فيمـا ذهـب (السفسـطائيون)، وتحديـداً في نظـرتهم إلى دور الحـس في المعرفـة إلى نكـران الحقيقـة والعلـم، اسـتناداً إلى خـداع الحـواس وتصـوّرها ونسـبيّتها، وقـد بـالغوا بالشك لدرجة الشك في كل معرفة، سواء كانت حسيّة أم عقليـة، فـإذا كـان لا يمكـن الوثوق بالمعرفة الحسيّة بتكوين حكم إزاء العالم الخارجي؛ بسبب خداع الحس، فكذلك ليس عالم العقل بأصدق من عالم الحس، وإذا انعدمت الحقيقة أو المعرفـة بعـالم الحـس، فلابـد أن تنعـدم في عـالم العقـل، ولهـذا لم يعـد العقـل الخـالص لديهم وسيلة لاكتشاف الحقيقة أو المعرفة الحقّة، ومثلما الأشياء المادية المُرتبطة بعالم الحس عُرضة للتغيير، كذلك الأشياء العقلية والأخلاقيات عُرضة للتغـيير أيضـاً؛ بسـبب ارتباطهـا بمُبـدعها الإنسـان ذاتـه، والـذي يخضـع بـدوره للصيرورة والتغيّر المُستمرّين، لهذا اعتقدوا بذاتية ونسبية الأشياء بوصفها تختلف مـن زمـان إلى آخـر، ومـن شـعب إلى آخـر كمـا أوضـح السفسـطائيون أن القـيم الجمالية يمكن أن تتغيّـر بتغيّـر ظـروف الحيـاة الإنسـانية وحسـب اختلاف الزمـان والمكـان، وكـان معيـارهم الجمـالي نابعـاً مـن الإحسـاس الـذاتي، كمـا كـان معيـارهم الجمـالي في فـن التصـوير مرهونـاً باللحظـة الحاضـرة، وهـذا مـا فهمتـه الرومانسية والانطباعية، ثمّ حركـات واتجاهـات الفـن الحـديث وبعض اتجاهـات فـن مـا بعـد الحداثـة، ولقـد ركّـزت السفسـطائية فلسـفتها علـى الإنسـان، وعدّتـه مُنفصلاً عن قوانين الكـون، وبالغت في ذلك إلى أن وصلت إلى حد أن الإنسـان عدّ

مقياس الاشياء من قبل (بروتوغوراس)، وهو أحد المُفكّرين السفسطائيين، وله المقولة المهمّة " إن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد منها "، وهكذا نجد أن السفسطائية أحلّت فكرة النسبية محل الموضوعية في الفكر اليوناني، عندما حررت الفكر من سطوة الفلسفة الطبيعية المُتّجهة إلى التزام الموضوعية الكاملة في توجهها إلى ذات الفرد، والانحراف به بوصفه كياناً مُنفرداً ومقياساً للأشياء، بعد أن كان مضموراً في ظل النظام الاجتماعي اليوناني، فدعا السفسطائيون الطبيعيون إلى التوقّف عن البحث في الحقيقة المُطلقة للطبيعة، لانعدامها، وتوجيه البحث إلى دراسة الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً، ونبذوا المقاييس الموضوعية للجمال، ولم تعد غاية الفنان سوى تحقيق الكمال في الصورة الفنية بوصفها مُعادلاً صورياً لعالم الحس وجماله العرضي، ومن خلال الخيال وأساليب الخداع والإيهام، وإن خير ما جاءت به الفلسفة السفسطائية للفن الحديث تعويلها على الذات في خلقها الجمالي المُتخيّل، فما يبدو لفنان جميلاً قد يبدو لآخر قبيحاً، ومن ثمّ فإن الرؤيا المُتخيّلة نسبية ؛ لأختلاف ونسبية الإدراكات الحسيّة والانتقاءات الجمالية للفنانين على تعددهم واختلاف توجّهاتهم الفنية، وهي نزعة طاغية في كل تاريخ الفن عبر تنوّع عصوره، وخاصةً الفن الحديث وتنوّع المدارس الفنية يُعزى إلى تنوّع المُتخيّل في رؤى الفنانين على تنوّع أحاسيسهم المتباينة اذ أن السفسطائيين قد فصلوا القيم الجمالية عن ارتباطها بالمعرفة والحقيقة والأخلاق والدين، كما دعوا إلى حرية التعبير، والاعتماد على آراء الإنسان الذاتية في الحكم على الجميل بتجريده من إطاره العقلي ، اضافه الى ان تأكيد (السفسطائيين) على ان الإنسان هو المقياس والغاية والوسيلة في آن واحد يمثل الحقيقة المطلقة وكل شيء موجود أساس وجوده، هو فكر الإنسان، كل ذلك أدى بهم الى اعتماد اللذة في الفن، فأصبحت غايتهم التي يسعون اليها لذلك عدوا الفنان هو ما يقدم لهم او للناس ما يلذهم ويرضيهم، وان كانت هذه اللذة توحي بالخداع وعدم الحقيقة والوهم والخيال، " والفنان المبدع هو من اتقن فن الخداع الموجه نحو اثارة مشاعر اللذة لدى الناس حتى لو كانت خادعة"، اشتق اسمها من لفظة المعلم وخاصة معلم البيان وهم مجادلون مغالطون متجرون بالعلم جادلوا المذاهب الفلسفية الاخرى

ولـذلك كـان اهـم مـا خلفـوه هـو مـا يتعلـق بالالفـاظ ودلالاتهـا والقضـايا وانواعهـا والحجـج وشـروطها والمغالطـة واسـاليبها ، اذ اسـتخدم السفسـطائيين الـديالكتيك كمادة تقنية مهنية لتعليم البلاغة والخطابة مقابل اجر، ونقدية لتقاليد المجتمع من خلال:

أ- النزعة الانسانية بكسر الرؤية الطبقية القومية والوطنية، فهم غرباء عن المجتمع الاثيني.

ب- نسبية الحقيقة فلا وجود لحقيقة ثابتة او مقياساً مطلقاً للاشياء.

ج- التعلم والنشر بالافادة من ظهور المدارس وتطورها.

د- ادعاء العلم بكل شيء وامكانية تعليمه.

مقولة السلب :

هـو فـراغ حيـوي علـى المحـور ألتزامني لعملية القـراءة، ويلمـح (آيـزر) إلى أن العمل الفني الجيد يتميز بما فيه من سلب لعناصر بعينها، وما يتبع ذلك من بحث (المعنى) الذي لم يتشكل وان كان العمل الفني مع ذلك موضوع النظر عندئذ يشمل السلب التوقعات أو النزاعات التي لا تتجاوز أفق القارئ، يؤول موضوع النظر عندئذ إلى صفة (القراءة الحقيقية) وهكذا تكون خاصة السلب عاملاً محدداً للقيمة الجمالية توجه (آيزر) إلى أبداع مقولة السلب (Negation)، التي يعدها أساس نظريته، في النص والتلقي.

الجدل أو الديالكتيك Dialectic

هو لفظ إفرنجي مشتق من الفعل اليوناني (dialegesthai) ومعناه يجادل، واللفظ العربي يعني الخصام واللجاجة، والجدل هو فن البرهان ومبدعه (زينون الايلي)، وهو العلم الكلي بالمبادئ الأولى والأمور الدائمة يصل إليه العقل بعد العلوم الجزئية ، فينزل منه الى هذه العلوم ويربطها بمبادئها والى المحسوسات يفسرها ، والديالكتيك مصطلح فلسفي يميل إلى عدّ العالم في حالة صيرورة دائمة، وعدّ الوجود في حالة تحول مستمر، وفقاً لقوانين تحكم تطور الطبيعة والمجتمع والفكر، ويشير المصطلح إلى فن الحوار، وتصنيف المفاهيم، وتقسيم

الأشياء، وتحليل الجوانب المتصارعة فكرياً ومفاهيمياً، وقد طوّر هذا المصطلح (هيجل -1831) حتى عُرِف بأسمه، وأصبح الجدل الهيجلي هو المنهج الفلسفي للبحث في الطبيعة والمجتمع، وقد مثّل نقطة انطلاق لفلسفة (كارل ماركس - 1883) في الحديث عن المادة الجدلية، وجدلية صراع الطبقات، فالجدل منهج وعلم يجتاز جميع مراحل الوجود من أسفل الى أعلى والعكس، لهذا ينقسم الجدل عند (أفلاطون) الى جدل صاعد وجدل نازل، فالجدل الصاعد يدفع الفكر الى التدرج من الإحساس الى الظن والى العلم الاستدلالي ثم إلى التعقل المحض، بينما الجدل النازل هو النزول من أرفع المثل الى أدناها ووسيلته القسمة، وقد فرق (أرسطو) بين الجدل والتحليل، فالتحليل موضوعه البرهان أي القياس المنتظم من مقدمات صادقة أولية سابقة في العلم على النتيجة، أما الجدل فموضوعه الاستدلالات التي تقوم على مقدمات محتملة أي آراء متواترة أو مقبولة عند العامة، ومعنى ذلك أن الجدل ليس علماً او منهج العلم، كما أراد (أفلاطون) ولكنه الاستدلال على وجه الاحتمال، وهو فن يتوسط الخطابة والتحليل، وعند (بارمنيدس) يدل على نوع من الحجاج الفكري يقوم على افتراض ماذا عسى ان يحدث لو أنكرت مشكلة كانت في السابق صحيحة، وعند (سقراط)، هو مناقشة تقوم على حوار وسؤال وجواب، لقناعته بأن المعرفة موجودة في دواخلنا لكننا لا ندركها الا عن طريق المناقشة أو الحوار بينما عند (أفلاطون) هو منهج في التحليل المنطقي يقوم على قسمة الأشياء إلى أجناس وأنواع، بحيث يصبح علم المبادئ الأولى والحقائق الأزلية، فعند (أرسطو) ومناطقة المسلمين هو: " قياس مؤلف من مشهورات ومسلّمات وان موضوعه الاستدلالات التي تقوم على مقدمات محتملة "، أي آراء مقبولة عند العامة وهو فن يتوسط الخطابة والتحليل)، ويعود اصل كلمة الجدل Dielectii الى الفعل اليوناني ديالكشيكا Dialektike والذي يعني فن الناظرة حيث (كان اليونانيون القدماء يعنون بالديالكتيك فن الوصول الى الحقيقة في النقاش عن طريق كشف التناقضات في اقوال الخصم و دحضها) و الجدل او اليالكتيك يستمد اسمه من الفعل اليوناني Dialegesthai (الذرة) التي تعني (تقابل الناس سوياً من اجل المناقشة بحيث يفصلون الاشياء التي يناقشونها تبعاً لنوعها) ان

الجدل في الفهم المادي لتطور الفطر (انتقال ما من شيء الى اخر) و في الطريقة المطلقة (المفهوم يحفظ نفسه في مجوده الاخر، الكلي في تجزئة العام يحفظ نفسه في خصوصيته في الحكم و في الواقع، فهو شطر الواحد الى اثنين ومعرفة اجزاءه المتناقضة) وقد تطور مفهوم الجدل و تغير فهم الجدل وغدا (مصطلح الجدل) (واحداً من اعقد المفاهيم و اكثرها اشكالاً و خلافاً في تاريخ الفلسفة و الفكر الاجتماعي و العلمي) ان الجدل هو (اللجاج في الخصومة بالكلام و قد نقل مناطقة العرب هذه الكلمة و استعملوها)، و تسميتها باليونانية طوبيقا، كما استعملت كلمة (المناظرة) فقيل (اداب المناظرة) و قد يقال (القياس الجدلي) (او الحجة الجدلية او القول الجدلي (و مستعمل هذه الصناعة يقال له مجادل و جدلي)، كما تتمثل اهم صور الجدل العلمي في فلسفة العلوم و الابحاث و التاملات العلمية مما يحعل الجدل العلمي قريباً من جدل (هيغل و ماركس) الذي يستند اللى الطبيعة و يساعد على تطور الجدل في العلم هي المصاعب و الاحباطات التي تواجهها النظرية العلمية كما حصل في مجال العلوم الانسانية في القرن العشرين و الذي ادى الى تناقض في النزعة العلمية و الوضعية و اكتشاف عوالم متناهية في الكبر (الكون) و الصغر (الذرات) و النظرية النسبية و تطور مفهوم الزمان و المكان و الحركة فيهما حيث صار الولوج الى تفصيل العلم لا يستلزم اكتشاف الصحراء بالطائرة بل سبر اغوارها مشياً و الا يكون الانسان الجديد كمن يشرب السم ليعرف مفعوله، ثم تطور المفاهيم الرياضية التجريدية الحديثة و المعاصرة من المصفوفات و المحددات و التي قادت الى ثورة المعلومات، ومن ذلك فأن العلم الجدلي يمتاز بـ(حوار) فلسفي ومنطق يدفع الجدل الحديث لاجتياز المسافة بين الاشياء و المعاني العامة و بالعكس مما ترتب عليه تطور الحوار بين الذات و الموضوع علمياً فالجدل العلمي اتجاه ديناميكي للفكر لاثبات التقدم بتقنيته وصولاً للحقيقة وقد فهم مصطلح الجدل (كفن) في منحيين:

- فن الجدل بطريقة الاسئلة والاجوبة.
- فن تصنيف المفاهيم وتقسيم الاشياء الى اجناس وانواع

لم يعد الجدل يعني في لغتنا الفلسفية الا فن صراع المحاكات التماسكة والدقيقة وجعلها تتسلسل بصورة محكمة) ويعرف الجدل بأنه (فن التفكير بحسب منهج وبصورة معينة) و(ان كلمتي المنطق وجدل لم تعودا في الوقت الحاضر الا شيئاً واحداً تقريباً ان لم تكونا شيئاً واحداً) ويعرف بأنه :(فن التفكير بحسب منهج وبصورة صحيحة) والجدل (طريقة الفكر الذي يعرف ذاته ويعبر عن موقفه بتأليف حكم جامع بين الاحكام المناقضة) وهو حكم الفكر اللانهائي على الاشياء وهذه اللانهائية مصدرها الصيرورة الدائمة للاشياء وللفكر فهناك دائماً باباً مفتوحاً لاعادة النظر فيها (فهو اتصاف الفكر بالحركة وميله الى مجاوزة ذاته على ان تكون طريقته في تفهم كل شيء وارجاعه الى المحل الذي يشغله في تيار الوجود المتحرك) (فهو علم التناقض بذاته)، والجدل عملية صراع يتناول طرفاها المتضادان التأثر والتأثير على نحو يغير من كليهما على السواء و يفضي الى مركباً ثالثاً يصبح بدوره طرفاً في عملية صراع جديدة مع طرف يقابله على المستوى الفطري و الاجتماعي و من منظور (يغدو معه التناقض بمثابة المبدأ الرئيس للجدل و هو المفهوم الذي نجده عند (هيغل وماركس) بشكل واضح) (ومن قبلهما ربط "ارسطو" بين الخطابة و الجدل من خلال ما يعرف بالخطابة المشاورية و الخطابة المشاجرية و التي تتعلق بالمنازعات القضائية (المشاجرية) و الاجتماعات العامة البرلمانية (المشاورية).

المرئي :

هو المتناهي الذي يقابل اللا متناهي، وهو المحدود.. قال (ابن سينا) :" وأما السطح فليس هو داخلاً في حد الجسم من حيث هو جسم بل من حيث هو متناهٍ " وقال أيضاً : " انه متناه عنى انه محدود في نفسه " يعرفه " روزنتال " على انه مقولة فلسفية مشروطة ونسبية، محدودة ومُتغيرة، وهو كل شيء قابل للقياس وخاضع للمعيارية في الحُكم وهو يُحيل المُتلقي إلى اللا مرئي.

المتناهي : Finitism:

تصور فلسفي يرفض المحتوى الحقيقي الموضوعي لمقولة اللامتناهي، وينطلق من الافتراض الذي يذهب الى انه لايمكن ان يكون هناك أي لامتناه في

العالم او العالم الاصغر، أي في تفكير الانسان، ويصف (هيغل) العالم الموضوعي الحسي بالروح المتناهي بوصفه قاصراً في بلوغ اللامتناهي، لانه لايحتوي على صفات الفن الخلاق، فالحسي، محدد، ونسبي، ومتناقض، مع نفسه، ولتحقيق حالة التسامي لبلوغ ماهو كلي، تندفع الروح لبلوغ الحقيقة اللانهائية، فالروح تعقل التناهي بالذات بوصفه نفيه فيدرك عن هذا السبيل اللامتناهي، وماحقيقة الروح اللامتناهي هذه سوى الروح المطلق او الحقيقة العليا، وعند القدماء ثمة فارق بين اللامتناهي والمطلق من حيث ان اللامتناهي هو المادة او اللاوجود وان المطلق هو المحدود والكامل، وعند المحدثين، في القرن السابع عشر، لاتعارض بين اللامتناهي والمطلق وبالأخص عند (ديكارت ومالبرانش وسبينوزا وليبنتز) صحيح انهم لم يستخدموا لفظ المطلق الذي هو وارد من الفلسفة الألمانية الحديثة، ولكنهم يتحدثون عن الموجود الضروري او الوجود الكامل، اما الفلسفة النقدية فترى تعارضاً بين اللامتناهي والمطلق من حيث ان اللامتناهي بلا حدود وبلا نقطة نهائية، ونقائض النطق الخالص، وعند (كانت) تستند الى هذا التعارض، اما (بول جانيه) فيرى ان هذا الفارق محال لان اللامشروط لا يمكن ان يكون محدوداً، أي متناهياً، لأنه ثمة مطلق متناه، ولهذا فالمطلق لا متناه، اما اللامتناهي فهو الصورة المتدنية للمطلق لأن اللامتناهي لا يعبر عن المطلق في جوهره.

اللا مرئي :

مقولة فلسفية غير مشروطة، غير نسبية ومُستقلة، تدلُ على اللاتناهي واللا محدودية، وهو لا يتوقف على شيء آخر عدا نفسه، يخلق – الخلق بمعنى التقدير والإيجاد – كل الوجود وهو على كل شيء قدير، واللا مرئي عند (أفلاطون) هو المثال العقلي الذي هو صور للا مرئي بينما عند (أرسطو) هو الذي يتدخل في صياغة المرئيات – الطبيعة – وهو القوة الخفية وهو خيال الفنان الذي يُغير من طبيعة الطبيعة .

الصورة forma :

في الفلسفة هي فكرة (لغوية) اقترحها الفيلسوف لكي يقرب فكرة وجود الشيء بطريقة محددة وبما يسهل وصفها وحصرها في اطار حتى يكون بالأمكان تكوين صوراً ذهنية عن هذه المقترحات المؤطرة (مما يتحتم معه اختلاف مستوى وضوح الصورة الذهنية و بالتالي القدرة على استرجاعها لاحقاً) وذلك لان اللغة التي تُقترح لوصف الصورة هي بذاتها (أي اللغة) صورة مادية تعتمد الخيال الذي صنعت وفقاً لقدراته و الذي يخص الفيلسوف حتى قيل (ان الشاعر لا يخلق الصورة و الخيالات و انما يجدها امامه فيلتقطها من اللغة العادية) ولذلك فأن الصورة في الفلسفة هي اجتهادات ذاتية تشكل مقياساً لمقدرة الفيلسوف في تمثيل تلك الصور وتتداخل بناءً على ذلك عوامل متعددة في صياغتها من الاتجاه الفكري واللغة والقضية المراد امتثال صورها، ان مفهوم الصورة فلسفياً يقابل المادة فهي ما يميز الشيء مطلقاً، ولما كانت الفلسفة تبحث في الطبيعة وما بعد الطبيعة فأن البحث يشتمل على كل الموجودات بأعتبار تكوينها المّادي و كعناصر موجودة ومستقلةً تكون صورتها هي ما تشكل بها هذه المادة (بالفعل) أي بطاقة حيوية تشبه الطاقة التي تدفع بالدخان لتشكيل صورته في الفضاء الذي ينبث فيه، والصورة في الفلسفة انتقال من الجزئيات الى الكليات- في تكوينها ومن الكليات الى الجزئيات في ادراكها فهي صورة ماهية تسبق الصورة (البنية) صيرورتها مثل الذرة التي تسبق الجزيئة و الفكرة التي تسبق الانشاء و تمييزها للشيء حسب تظاهرها فأذا كانت في الخارج كانت صورة خارجية واذا كانت في الذهن كانت صورة ذهنية، وفي الفلسفة تفترق الصورة (كجسم مادي) عن الصورة (كجسم معنوي) فالمادية هي جوهر بسيط متصل ممتد في جميع الابعاد و يمكن حسها بالنظر، اما الصورة النوعية فهو جوهر بسيط لا يتم وجوده بالفعل دون وجود الدليل عليه كما ان الصورة في الفلسفة تفّرق بين (الصورة الجوهرية) المميزة لوجود الشيء (النفس صورة الحس) و(الصورة العرضية) التي تختص بما يطرأ من كيفيات تبدل على الشيء، كما ان الصورة في الفلسفة هي العلاقات بين المادة وحدودها و التي يرتبها المنطق الفلسفي ويقسّمها صورياً الى قضايا (موجبة و سالبة وكلية وجزئية) وتكون

مؤسساً للصورة الذهنية المنطقية والتي هي في الفكر المثالي الهدف الاخلاقي الجمالي السياسي الفني الديني، فالفلسفة المثالية فلسفةً تصوريةً ترى في الصور الحقيقية الكاملة غايات يهدف اليها الانسان سواء كانت في عالم المثل ام في جواهر الموجودات ام في موناداتها المستقلة ام في تصورها الكامل في الذهن او في الشيء ذاته او كونها تجلّيات المطلق او امتثال وارادة او مقطعاً من تيار الديمومة او عاطفة ممتلئةً، ان الصورة في الفلسفة هي اصل الوحدة والخصائص الذاتية لامتداد الجسم المكان على شكل هيولي او مادة (فالمادة اصل تكثّر الافراد في النوع الواحد واختلافهم في الاعراف، والصورة اصل اتفاقهم في الماهية) فكثرة افراد النوع الواحد تعني ان هناك علةً تجمعهم وتجعلهم متشابهين وعلة تمايزهم وتجعلهم مختلفين وبذلك يتكون الشيء من مكونين فالصفات المادية للاجزاء تظهر في المجموع الكلي والذي يجمعها يكتسب شيئاً جديداً غير طبيعة المكونات يتلخص في (الصورة)، فالصورة هي ليست الشكل الخارجي بثلاث ابعاد Stero graph (طول وعرض وارتفاع مثلما يفهم هندسياً) بل هي تعين المادة الاولى وخصائصها واعراضها وهي الفعل الاول للهيولي والدي تتعين به اولاً فتتحد بها وتكون معها جسماً معيناً مع الانتباه الى ان الهيولي والصورة ليسا جوهرين تامين متجاورين في الجسم فلو كانا كذلك لامكن تفسيرهما لوحدهما ولذلك فهما ناقصين يتحدان اتحاداً جوهرياً يكمل احدهما الاخر فـ(الهيولي هي جوهر من حيث هي موضوعة للصورة والصورة هي جوهر من حيث هي مقدمة للموضوع والمركب منهما جوهر من قبل انه مركب منهما) فهما جزءان متكاملان يركبان مركباً من هيولي (موضوع اومحل) وصورة (ماهية معينة)، وتاريخياً فأن (الصورة) في الفكر تكاد تكون من اوائل وسائل الانسان في اكتساب العلم والمعرفة حيث اعتمدت بدون شك في تأسيس صور الكهف والتعاويذ وفي نشوء الفن وفي الملاحم والاساطير، غير ان للفيثاغورس فضلاً كبيراً في استخدام وتوظيف لفظ (صورة) على الشكل الهندسي والذي كان يطلق من باب الاكتمال المطلق الذي لا تشويه أي شائبة (بالفعل) وهو ما طوره سقراط بعدهم بأضافة الاخلاق الى هذه الصور بحثاً عن صور كاملة لقيم الفضيلة والمعرفة والاخلاق، وعند (أرسطو) هي كمال أول او فعل اول للهيولي من حيث انها قوة

صرفة، أي إنها ما يعطي الهيولي الوجود بالفعل في ماهية معينة، وعند (شيشرون وأوغسطين وسكوتس اريجينا) الصورة تعني النوع، وعند فلاسفة العصر الوسيط الصورة مكوّنة للوجود ومرادفة للعلة الصورية، ومن اقسام الجوهر " الصورة مقومة للجواهر ولذلك استحسن الأوائل من الالهيين ان يجعلوها من أقسام الجواهر لكونها جزءاً للجواهر القائمة بذواتها ولم يحرموها من سمة الجوهرية لأجل امتناع وجودها منفردة الذات، فالصورة جوهر بنوع فعل واما الهيولي فهي معدودة مما يقبل الجوهرية بالقوة، ونجد الصورة عند (بيكون) تعني التركيب الذري للجسم الذي تلازمه كيفية ما من الكيفيات، وعند (كانت) نجد ان الصورة احد عنصري المعرفة وهي رابطة في الفكر تسمح بتركيب حكم كلي وضروري، والصورة مصدر الجمال، وكلمة (forma) اصلها في اللاتينية (صورة) وتعني(الجمال) بحيث تم تعريف الفن بأنه (ارادة الصورة form to will لان العمل الفني في جانب كبير منه خلق لمجموعة علاقات صورية) والفنان قد يركب عمله من الصور دون علمه بها (فهو يعلمها لا شعورياً) او بتراكم الخبرة او بالحدس او بالحس الذي لابد منه في انجاز صورة بـ(هيئة) و (شكل) و (مرئي) فهي الشرط اللازم للعمل الفني لكي يكون مظهراً حسياً ولذلك عرف (الشيء) بأنه تلك المادة المعينة التي اكتسبت (صورة) او (مظهراً خارجياً) على سطح الذهن أو الذاكرة وكما اطلق لفظ الصورة في نظرية الجشطلت على البنية والتركيب والتنظيم في هذه النظرية التي سميت (نظرية الصورة).

بنية

انها نظام او نسق من المعقولية وهي ليست الصورة للشيء او تصميمه الكلي فحسب وإنما هي القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته، وهي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة، وهي القانون الذي يحكم تكوّن المجاميع الكلية من جهة ومعقولية تلك المجاميع من جهة أخرى، والبنيه نوعان : **البنية العميقة** وقد عرفها (الأستاذ ألبير سوبول) في دراسته (الحركة الباطنة للبنيات) بأن مفهوم البنية العميقة هو مفهوم العلاقات الباطنة والثابتة المتعلقة وفقاً لمبدأ الأولية المطلق للكل على الأجزاء بحيث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية خارجاً عن الوضع الذي

يشغله داخل تلك البنية، أي داخل المنظومة الكلية الشاملة، **والبنية الظاهرة**: أعطت للبنيوية نزعة صورية بأعتبارها مجرد الوصول الى ضرب من الصياغة الصورية و شكلاً من أشكال الصورية الناشئ من الاعتقاد بأن التحليل البنيوي يوجه اهتمامه على الأشكال الدالة بدلاً من الاهتمام بالمضامين المدلولة، فالبنية هي : مجموعة من الأجزاء المرتبطة معاً، ومن منطلق رياضي تعرف بأنها : مجموعة ذات خطوط تمتد من عناصر في هذه المجموعة إلى عناصر فيها، وطبيعة هذه الخطوط هي التي تحدد ماهية البنية، أنها : ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة به، فهي" كل ترتيب على مستوى الشكل مكون من عناصر او وحدات متماسكة يتوقف كل منها على ما عداها ولا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه ".

الصورة الذهنية

هي صورة مخزونة في الفكر تُستدعى بواسطة التذكر وهي اساس التفكير في نظر الكثير من المناهج خاصة المثالية حتى ان (كولريدج) يقول "ان مقالة بأسرها يمكن ان تؤلف حول خطر التفكير بغير صور ذهنية" فهي في غاية الستراتيجية والصدارة والتي يربط فيما بينها التخيل، وقد تكون الصورة الذهنية حية او باهتة اعتماداً على الكثير من العوامل، وللصورة الذهنية علاقة كبير بالصورة الفلسفية التي هي اساساً صور مقترحة من ذهن الفيلسوف لتطرح الينا بشكل صورة نستلمها لتكون ذهنية لدينا و قد ربط الكثير من باحثي المثالية بين الصورة الذهنية و الهلوسات على اعتبار الهلوسات انما هي اسقاطات للصور الذهنية الكامنة على شكل مناظر مرتبة هلوسية، وغالباً ما يكون للصورة الذهنية في العمل الفني معنى خاص لا ندركه على نحو مباشر، إذ تأتي هذه الصورة نتيجة لفعل إبداعي لا شعوري بصفة جزئية وتعمل عملها في الذهن من دون وعي منه يرجع تعقيدها إلى تلك الحقيقة عينها الماثلة في عدم وضوح معانيها على نحو مباشر، ان إدراكها لا يتم إلا على خطوات من خلال مبادرات ومراجعات وتخمينات وتساؤلات.. هذه المعرفة شكل متوسط من المعرفة بين أوجه

الإدراك والذاكرة والخيال، فالصورة الذهنية من هذا المنظور هي معنى كامل يكونه قصد يستند إلى معرفة : ((لا يمثل المرء لنفسه سوى الصورة الذهنية التي يعرفها إلى حد ما ، فالصورة الذهنية لا يمكن ان يكون لها وجود من غير المعرفة التي تؤلفها)) وقد حصر نفسه (سارتر) في ظاهرة جزئية، هي الصورة المتخيلة، وفعل التخيل، بتساؤله عن ماهية الظاهرة وما يميزها عن الإدراك الحسي، من حيث اختلافه عن الوعي بموضوعه في كل من الخيال والإدراك الحسي، ليقوم بوصف البنى الماهوية للصورة المتخيلة وتصنيفها وفق منهج التأمل الانعكاسي الذي يقوم على عيان الماهيات، والمعرفة عند (سارتر) ليست فعل قصد بذاتها، بل نظام من القواعد تستند إليه أفعال القصد وهي فضلة لتجربة سابقة يستفيد منها المرء حين يكوّن أفكاراً وصوراً ذهنية جديدة.

الإدراك : Perception

هو انعكاس شيء ما ينشأ في الوعي نتيجة لتأثير العالم الموضوعي على الحواس، والاحساسات هي عناصر الإدراك الحسي، ويتوقف الإدراك الحسي الصادق للعالم الموضوعي على تطابق بناء صورة الموضوع الخارجي، وبناء الموضوع نفسه، وقد رأى (هوسرل) أن الإدراك هو فعل من أفعال الوعي يتميز بقصد موضوعات حاضرة بذاتها أمام الوعي بوصفه وعياً متعالياً (فالوعي المتعالي هو مظهر لا سبيل إلى رقي الشك في مطلقيته المعطاة في الحدس)، أي أنه دافع عن مبدأ ماهيات الحدس ضد اتهامات التركيب الميتافيزيقي، ويمثل جوهر الإدراك لدى (هوسرل) رفضه التفرقة بين ظواهر الأشياء وبواطنها، بل جعل ظاهر الشيء هو الشيء نفسه دون أن يكون خلفه خفي غير مدرك، لذلك أنتقد نظرية الإدراك الحسية القديمة التي قلصت الإدراك إلى تدفق احساسات إضافية نحو احساسات حاضرة مسبقاً، إذ يجب أن يحدد الإدراك بصفته فعلاً وبوصفه تأويلاً متميزاً للمادة المحسوسة الجاهزة فإن الإدراك يمثل المحور الرئيس في جميع أنواع الاتصال اللفظي أو غير اللفظي، أو أي تعبير بشري آخر يوظف فيه الإنسان رموزاً معينة كالرسم والنقوش والموسيقى، وما الخبرة إلا عملية اتصال ونتاج لمفهوم البدن الحي واتصاله بالعالم، وقد أوضح (ميرلوبوني) في دراسته لظاهرة الإدراك

(ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يخليهما من أي معنى، ولكن ما يفهم منهما معنى ضئيل غامض – كطرب خفيف أو حزن عميق- يظل يلازمهما ويحوم حولهما كضباب القيظ، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت)، وهذا يفسر إشارته إلى فعل اللون في اللوحة التشكيلية (الرسم) الذي عدته التعبيرية أساساً من خلال دلالته أو في التجريدات اللونية الخالصة التي يشكل اللون مرجعها البصري الوحيد القابل للإدراك، وإن الإدراك يظهر على شكل صورة، والصورة هي مجموعة ما يظهر أمامنا، ويطلق مصطلح الادراك على العملية العقلية التي تتم بها معرفتنا للعالم الخارجي عن طريق المنبهات الحسية فالادراك نوع من الاستجابة للأشكال والاشياء الخارجية، لا من حيث هي أشياء وأشكال حسية بل رموز ومعاني وترمي للاستجابة الى القيام بنوع معين من السلوك ويقسم الى: أدراك حسي، ادراك حسي متداخل، ادراك الزمن، وادراك مكان.

الجشطالت : Gestalt

مدرسة من مدارس علم النفس التحليلي في القرن العشرين، انبثقت بوصفها رد فعل على النظريات النفسية التقليدية، أكّدت نظرية الجشطالت أنّ الشيء لا يمكن إدراكه بشكل متكامل إلاّ بعد إدراك جميع أجزائه، وتحليلها، وعزل الشاذ منها، وقد غدت الجشطالتية محاولة تحليلية نفسية لتصنيف سلوكيات الإنسان النفسية لاسيما في الإطار الجنسي، وميدان الإحساس، وقد دخلت ميادين متعددة منها : علم النفس الاجتماعي، وعلم الجمال، وعلم الاقتصاد، والسلوكيات السياسية، وعلم الأخلاق، وطبيعة إدراك الحقيقة، و الجشطالت كلمة ألمانية تعني " اقرب ما يكون الصيغة أو الشكل أو النموذج أو الهيأة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم، كذلك الكل المتسامي ... أو كل متكامل كل جزء فيه له مكانة ودوره ووظيفته التي يتطلبها الكل "، وقد ظهرت في بداية القرن العشرين ويعتبر)ماكس فرتيمر(بصورة عامة مؤسس النظرية الجشطالية، والذي انظم اليه (ولفجانج كوهلر وكيرت كوفكا) ومن أهم هذه الدراسات التي أفادت بشكل كبير في مجال الإدراك، هي نظرية (الجشطالت)' وذلك " اعتماداً على التجربة المباشرة المعتمدة نقطة

انطلاق لكل سيكولوجيا ولكل علم، اعتماداً على التجربة المباشرة، ويقلل الجشطالتيون من دور الانتباه والثقافة في الوظيفة الإدراكية عبر المعطيات البصرية، فهم يرون ان العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة المتأملة " ولكي يكون العمل الفني عملاً فنياً ناجحاً، يجب ان يكون رسالة مرئية تحمل فكرة وتؤدي معنى، والفكرة والمعنى هما مضمون العمل الفني اللذان يتجسدان في شكل معين ، ولقد وصف علماء الجشطالت التفكير الابتكاري على انه إعادة بناء للموقف المشكل (موقف المشكلة) والذي يحدد اتجاه عملية إعادة البناء، هذا هو تصور موقف الهدف،أي الفكرة المحددة لما يجب إنجازه أو تحقيقه بالإضافة إلى التوتر الواقع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وأيضاً الطاقة الضرورية بجهد التفكير والتي يستثيرها هذا التوتر وهي أيضاً التي توحي بالاتجاه الذي تتقدم فيه عمليات إعادة البناء أو التنظيم، وبأختصار فأن العمليات المختلفة الخاصة بتشكيل مادة التفكير يمكن فهمها قط على إنها متحكم فيها من خلال تصور أساسي وبدون هذا التصور فأن الابتكار يكون شبيها بلعب الأطفال أثناء بناء المكعبات، وقد أكد أقطاب نظرية الجشطالت "فرتهيمر" m.wertheimer (1880 – 1943) "وكوفكا" k.koffka (1886 – 1941) "وكوهلر" (1887)w.koher بأن الفرد يدرك الموقف ككل، فللكل مميزاته وخواصه التي ليست للأجزاء ولا تستطيع إن تدرس خواص الكل من الجزء ، وقد وصف (فرتهيمر) الابتكار بأنه " نشاط تنتج عنه فكرة جديدة أو هو استبصار insight كامل التكوين يأتي للفرد في ومضة "، ويتفق الجشطالتيون على ما يلي :-

1- إن التفكير الابتكاري يحدث عندما توجه الكائن مشكلة معينة لا يمكن حلها بالوسائل المعتادة.

2- إن التفكير يأخذ شكلاً من إعادة التنظيم الادراكي في سلسلة من المواقف المرتبطة.

3- إن التنظيمات الادراكية أثناء التفكير تسير بأتجاه التمركز centering والتركيز focusing وملئ الفجوات filling the gaps أي الاهتمام بالجوانب المفقودة من المشكلة.

4- إن التهيؤ readiness الذي يكتشف معه الحل يرتبط أساساً بالعناصر الخاصة بالمجال الادراكي، والعوامل الدافعية، والتدريب السابق.

5 – إن الحل الأخير يميل إلى إن يكون تنظيماً مفاجئاً آو تحولاً مفاجئاً في المجال الادراكي والفجائية هنا لا تعني السرعة.

6 – يمكن توقع درجة عالية من الانتقال لهذه الحلول إلى المشاكل الأخرى المشابهة.

وتعد هذه النظرية اتجاهاً فلسفياً ونفسياً، فهي في الاتجاه الأول تدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي وتؤسس صلات قرابة بين الوقائع التي فصلت بينها التصورات التقليدية وتعد اتجاهاً نفسياً، لأنها تهتم بالمقولات ذاتها في المجال النفسي، وبقضايا محددة وملموسة، ويعد مُنظري نظرية (الجشطالت) عملية التعلم ظاهرة وطيدة الصلة بالإدراك الأمر الذي دفعهم إلى أن يفسروا التعلم على انه عملية تنظيم المجال الإدراكي لـ(المتعلم)، ومن هنا تلتقي نظرية (الجشطالت) مع نظرية التلقي في مصب واحد، هو اهتمامها بفعالية مَلَكة الإدراك لدى (المتعلم والمتلقي)، إذ ترى الأخيرة أن المتلقي بإعادة تشييده (للنص) من جديد، يقوم في الوقت ذاته بعملية إعادة تنظيم لمجاله الإدراكي في وحدة كلية جديدة، في نظرية (الجشطالت) أسس أربع للتعلم هي :

- التعلم بالكليات.
- التعلم عن طريق الفهم والإدراك.
- التعلم عن طريق التحديد وإدراك الموقف ككل.
- التعلم عن طريق الوحدات المميزة للمجال الكلي .

وقدّم الجشطالتيون فرضيات أربع حول علاقة (الكل بالأجزاء) في (النص) : اثنان منها تتعلق بطبيعة الإدراك الحسي للبُنى النصية، أما الاثنان الآخران فيتعلقان بطبيعة العلاقة القائمة بين البُنى النصية، ويمكن إيجاز هذه الفرضيات بالشكل الآتي :

1. جدلية (الكل والأجزاء)

يرى الجشطالتيون إن إدراك الصورة (النص) هو إدراك مباشر حدسي، كما أنه في الوقت ذاته إدراك شعوري حسي، يتصف بالكلية والشمول، هذه الكلية تحتوي الأجزاء وتهيمن عليها، وعليه فإن إدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط للأجزاء ذلك أن هذه الأجزاء ليست ذات دلالة في ذاتها بل من مجمل العلاقات التي تقيمها داخل (النص).

2. العمق والشكل

تكشف هذه الفرضية عن العلاقة الجدلية بين (أمام وخلفية) (النص) أو (داخل –خارج) (النص) إذ لا يمكن أن تدرك البُنى النصية إلا عبر هذه العلاقة، التي تستند بدورها إلى قوانين عدة هي (قانون الصغر، قانون البساطة، قانون الانتظام، قانون التقابل، قانون الاختلاف)، إذ يظهر القانون الأول وكأنه يشد بصر المتلقي إلى نقطة العمق في (النص)، كما هو الحال في لوحة (مونش) (الصرخة) ليدلل بها على معنى الألم المكثف في الذات البشرية، قلقها وغربتها، أما في قانون البساطة فقد طبقه (بول كليه) في اغلب نصوصه التي تقارب نصوص الأطفال في التعبير الفني للدلالة على عمق بساطة وصدق التعبير عن مظاهر الوجود وقضاياه سواء كانت مسرة أم محزنة، في حين ظهر قانونا الانتظام والتقابل وبشكل ملفت للنظر في نصوص (موندريان) ليدلل بها على جدلية العلاقة بين مختلف القوى الكونية، مقابل قوى الذات البشرية، أما قانون الاختلاف فقد أقام فن الرسم الأوربي الحديث طروحاته بناءً عليه إذ جاءت (البُنى النصية) فيه بكيفية ابتكارية تختلف عن مرجعياتها المادية، لتدخل في نظام سياقي نصي يجمع في طياته الواقع والمفارق له في الوقت ذاته.

3. رسوخ الشكل

أي تميزه وثباته عبر قدرته على جذب الانتباه وفقاً لخاصية ما يفرض بها نفسه على مدركات المتلقي كما هو الحال في (فجوات آيزر)، و (كسر الآفاق) لدى (ياوس)، و (انقطاعات النص) لدى (بارت) وهكذا.

4. إدراك الفضاء

والذي يتم وفقا لـ(الموضعة، الاتجاه، الكبر، المسافة... الخ) وعبر علاقة جدلية بين الشكل والأرضية.

اللون Color

كلمة لون يطلقها الفنانون التشكيليون والمشتغلون بالصباغة، ويقصدون بها المواد الصباغية التي يستعملونها لإنتاج التلوين، اما علماء الطبيعة فيقصدون بها: تلك الأشعة الملونة الناتجة من تحليل الضوء (الطيف الشمسي مثلاً أو غيره من أطياف مصابيح الكهرباء المختلفة)، وان اللون بمعنى الكلمة هو ذلك التأثير الفسيولوجي المؤثر في شبكة العين، سواء أكان ناتجاً من المادة الصباغية الملونة أو من الضوء الملون، فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية، وللون خواص تحدده :

(1) الكنه وهي الصفة التي بها نميز أي لون من الآخر والذي نسميه بأسمها – أنها تترجم بالصفات :بنفسجي-ازرق، ان التفاحة حمراء (احمر)هو كنه او اسم اللون.

(2) القيمة :وهي اللون الفاتح اوالغامق، مثلاً الأحمر الفاتح والأحمر الغامق.

ديمومة Demom :

هي الزمان كما هو معطى مباشرة في الوجدان، على انه حاضر غير منقسم، وهو جوهر التطور المبدع، على خلاف الزمان الرياضي الجامد الذي ينقسم ويمكن قياسه والمثال المطلق عند (برجسون) هو الديمومة الخالصة وهي اساس واصل جميع الاشياء والمادة والزمان والحركة اشكال مختلفة من خلالها نتصور الديمومة، فالإنسان يستطيع الاتصال بالديمومة المطلقة لأنه من نفس طبيعتها وبما أن الديمومة في حالة حركة وتجدد خلاق دائم فإنه من غير الممكن التنبؤ بما سيكون عليه في المستقبل فإن فلسفة (برجسون) تصل الماضي بالحاضر وتتجه بالحاضر صوب المستقبل في تيار حيوي ملئ بالديمومة والخلق المستمر بالاستناد إلى الذاكرة، فالديمومة لدى (برجسون) هي بقاء الحاضر في

الماضي، فالماضي والحاضر والمستقبل تشكل حلقة متصلة قوامها الذاكرة عبثاً يظل الموضوع على ما هو عليه وعبثاً النظر إليه من وجهه نفسها ومن زاوية بعينها وفي اليوم ذاته، فإن الصورة التي أحصل عليها لا بد أن تختلف عن تلك التي كنت حاصلاً عليها للتو، لا لشيء إلا لأنها قد تقادمت بمرور لحظة... فإذا أردنا أن نكشف عن الزمان الحقيقي، أي عن الديمومة التي نحس بها ونحيى بها يجب أن نتجه نحو العالم الداخلي نشاهد حالاتنا الباطنية في تقادمها وامتزاجها وتقدمها وعندئذٍ سنشعر بتدفق الزمان الحقيقي حيث يجتمع الماضي والحاضر في دفعة ويندفع متجدداً في اتجاه المستقبل.

السواستيكا Swastika :

علامة لصليب معقوف عرفت عند الشعوب القديمة ترمز الى الحياة الواضحة او الحركة او السعادة والمتعة او الخط السعيد واقدم مثل منها ما هو مرسوم على بعض الأواني الخزفية التي عثر عليها في سامراء وتعود الى 5000سنة ق.م، وهي شكل شبيه بصليب معقوفة أذرعه بحيث تؤلف زوايا قائمة، اعتُبر منذ القدم رمزاً للازدهار والحظ السعيد، ورمزاً للشمس أو للنار أيضاً، وقد عرفه أبناء ما بين النهرين (العراق) وهنود أميركا الحمر، وعرفه الهندوس في الهند ولا يزالون إلى اليوم يضعونه في عتباتهم وأبوابهم ويرسمونه في الصفحات الأولى من دفاتر حساباتهم، وبسبب من الاعتقاد بأن السواستيكا رمز آريّ فقد جُعل في النمسا وألمانيا علامة على اللاسامية، وقد حمل هذا الترابط بين السواستيكا واللاسامية زعيم ألمانيا أدولف هتلر على اتخاذه شعاراً للحزب النازي وللرايخ الألماني الثالث، والكلمة سنسكريتية الأصل معناها "مُفْضٍ إلى الرفاهة".

المنبر

اشتقت هذه الكلمة من ((نبر)) وانتبر الشيء بمعنى ارتفع، فالمنبر هو منصة مرتفعة تتسع لوقوف وجلوس الخطيب ويستخدم أيام الجمعة والأعياد والمناسبات، تطور شكل المنبر بحيث أصبح عبارة عن جانبين على شكل مثلث جهتي الدرج الصاعد إلى أعلى المنبر حيث الجلسة المعدة للخطيب وقد يكون المنبر متحركاً

كما في مساجد المغرب حيث يتم حفظه في غرفة منعزلة كي لا تقرض صفوف المصلين.

القبة

هي عنصر معماري محور عن فنون الآزج المعمارية التي تعد من أهم الخصائص البنائية المميزة لأبنية الحضارة الإسلامية، إذ تجعل هذه القباب السقف المعقود أكثر تماسكاً فهي تضيف إلى البناء المعماري قدسية وعظمة جمالية لما تتركه في النفس من أحاسيس عميقة ومشاعر جياشة تدفع الإنسان فيما بعد إلى التأمل في الوجود فمن الواضح ان القبة تنشأ من عقود متقاطعة في مركز واحد يُعَدُّ المفتاح الرئيسي الأعلى للقبة كلها، ولكي تتلاقى العقود في نقطة واحدة على هذه الصورة، لابد ان تقوم أرجلها على كتف دائرية أو مثمّنةٍ أو مسدسةٍ وتلك كانت المشكلة الأولى التي تعين على المعماريين حلها لأن الغالبية العظمى من المباني مربعة أو مستطيلة الشكل فلابد من تحويل أعلى البناء لمربع إلى دائرة، بينما نجد أن الرومان قد حلوا المشكلة عن طريق بناء ما يسمى بـ ((المثلثات الكروية)) فأقاموا على الجدران الأربعة أربعة عقود متساوية الارتفاع والشكل ثم ملؤا الفراغات بين العقود بأحجار مبنية ومن انحناءات المثلثات الكروية فكوّنوا الحافة المستديرة التي تكون القبة، إما الفرس فقد ابتكروا ما يسمى بـ ((حنية أركان)) وهو وتد حجري في فراغ الزاوية يُنَصَبُ بين عقدين يلتقيان في زاوية التقاء جداري مربع البناء وقمة ذلك الوتد ترتفع إلى مستوى قمم العقود الأربعة ثم يملأ الفراغات الباقيات بالحجارة فتتج الحافة المستديرة، وقد استخدمت القباب في العالم الإسلامي في الجوامع والأضرحة وهي إما بيضية الشكل أو مخروطية أو نصف كروية أو بصلية الشكل ذات سطوح مزينة بالقاشاني الأخضر أو الفسيفساء أو بالذهب مع تطعيمها بزخارف ذات عناصر نباتية وكتابية وهندسية فضلاً عن بعض الحروف الكونية لآيات من القرآن الكريم مع استخدامهم بجانب هذه العناصر الألوان الخاصة بالتكوين، ومثل المآذن حليت بعض القباب بالتفنن في صف الطابوق المزجج بالإضافة الى استخدام الفنان بعض الألواح القاشانية ذات الزخارف النباتية الدقيقة الرائعة الجمال.

نظرية الأحتمالية التوافقية Probabilism :

وتقوم هذه النظرية بدور الوساطة بين كل من أنصار الحتمية والاختيارية (الأمكانية) للصراع الذي دار بينهما وكان لابد من ظهور نظرية ثالثة جديدة تحاول التوفيق بين الآراء المختلفة لذا يطلق عليها اسم) النظرية التوافقية (أيضاً، وهذه النظرية لا تؤمن بالحتمية المطلقة أو الامكانية المطلقة وأنما تؤمن بدور الانسان والبيئة وتأثير كل منهما على الآخر بشكل متغير فتغلب على بعض البيئات تعاظم تأثير الطبيعة وسلبية تأثير الانسان عليها ويكون العكس في بعض البيئات الاخرى، ومن ثم ان هذه النظرية توضح العلاقة بين الانسان وبيئته.

الآزج :

مصطلح معماري يستعمل للدلالة على كل سقف شيد مقوساً، كما استعملت للدلالة على المعنى مصطلحات منها : (العقد، الطاق، القبو، الحنية..) وان فن الآزج من مبتكرات سكان وادي الرافدين القدامى فقد هدتنا التنقيبات إلى نمط التسقيف في عمائر مرحلة الزراعة المتطورة، الألفين السادس والخامس ق. م، في تل حسونة ان السقف كان منماً بينما في حلف كان شكل قبة، فقد شاعت السقوف المعقودة في العراق بشكل أقبية وقباب على مر العصور.

المطلق

وهو مصطلح يستخدم في الفلسفة المثالية ليدل على الموضوع الابدي واللامتناهي وغير المشروط والكامل والذي لايتغير، أي الكامل في ذاته الذي لايتوقف على شيء اخر عدا نفسه ويحتوي في ذاته على كل شيء في الوجود ويخلق كل شيء موجود والمطلق في الدين هو (الله سبحانه وتعالى) وفي فلسفة (فيختة الانا)، وفي فلسفة (هيغل) المبدأ الكلي (الروح المطلق) وفي فلسفة (شوبنهاور) الارادة ، وفي فلسفة (برجسون) الحدس ان المطلق هو التام والكامل والثابت والكلي وهو مقابل النسبي، واذا كان كل واحد من العلوم الجزئية يبحث عن حال بعض الموجودات فأن العلم الكلي الذي يبحث عن الوجود المطلق هو العلم الالهي أي علم مابعد الطبيعة وكلمة مطلق، تعني شيئين ولعل اثارتهما

للاهتمام ترجع من جانب الى ما فيها من غموض، أي الى تقلب معناها ودلالتها مرة على الانفصال ومرة اخرى على الشمول.

استقراء: Induction :

الحكم الكلي بما يوجد في جزيئاته جميعها وهو الاستقراء الصوري الذي ذهب اليه (ارسطو) وحده وسماه (الايباجوجيا) او الحكم على الكلي بما يوجد في بعض اجزائه وهو الاستقراء القائم على التعميم، وهو الطريق من الجزيئات الى الكليات، وصولاً الى ماهيات الاشياء وصورها الكاملة التامة، فهو (نقلة الحكم من الجزيئات "كلها او جزء منها" الى الكلي) لان الاستقراء ينطلق من المقدمات غير اليقينية اصلاً، واصل الكلمة اللغوي يعني التتبع (استقراء الامر لمعرفة احواله) ولذلك ينطلق الاستقراء من التجريبي محاولاً الوصول الى الكلي حيث يكون الحكم عليه نسبياً متعلقا بطرف اخر(مثل الاستدلال)، والاستقراء في الجدل عند (ارسطو) يستعمل على وجهين احدهما تصحيح المقدمات الكلية في القياس وهو الاكثر والاخر في تصحيح المطلوب نفسه، ان الاستقراء بالضرورة ناقص (وبالتالي غير يقيني ويقترب من اليقين بالبرهان الجدلي القائم على المسلمات والمشهورات الذي يكمل نقصها) و(ارسطو) يستعين في سد النقص الحاصل في (الاستقراء) بمنهج افلاطون في الجدل وبطريقة سقراط في تقاطع الماهيات بعضها مع بعض منتهيا الى منهج الشكوك (ابوريا) القائم على اساس استقراء جميع الاراء التي قيلت حول المسالة موضوع البحث ثم استنتاج كل النتائج التي يؤدي اليها كل رأي من هذه الاراء، ومقارنة هذه النتائج بعضها ببعض او مقارنة هذه النتائج بحقائق يقينية مسلم بها حيث تنشأ الشكوك واخيراً محاولة حل هذه الشكوك، (مما يمكن من اكمال النقص بالاستقراء بالبحث بالاراء المتعارضة واستخدام ما هو مسلم لدى الناس جميعاً وما هو مشهور بينهم من اجل تحديد ماهيات الاشياء) فالقياس اشرف في صناعة الجدل وافضل من الاستقراء رغم ان الاستقراء اكثر اقناعاً وانفع مع الجمهور واسهل معاندة في حين ان القياس اقل نفعاً بالنسبة للجمهور واصعب معاندة (ولذلك كان استعماله انفع مع المرتاضين في هذه الصناعة) (والقياس الجدلي ضد القياس اليقيني).

الارادة Volonte :

بالمعنى العام هي الاختيار الحر وهي ملكة، ارادة القوة، وتكمن الارادة فقط في كوننا نتصرف بحيث لا نشعر تجاهه بأية قوة خارجية تكرهنا على تصرفنا، والإرادية Volonlarisme : في الميتافيزيقيا تعني مذهب يذهب إلى أن جوهر الأشياء يجب ان نصوره لا بالمقارنة مع الأفكار العاقلة، بل مع نزعات الإرادة كما تعني اللاعقلانية، ويمكن اعتبار إرادة الحياة عند (شوبنهور) نموذجاً لهذا المذهب، وفي معظم الأحوال تدل كلمة إرادة على واقعة مختلفة تماماً عن الفعل الواعي، أي تعارض الشعور الواجب مع الهوى والرغبة، فهي التصميم الواعي للشخص على تنفيذ فعل او افعال معينة والمثالية تعد الارادة صفة مستقلة عن التأثيرات والظروف الخارجية وليست مرتبطة بالضرورة الموضوعية، وترى افعال الناس وسلوكهم مظاهر للارادة (الحرة) مفهومه فهماً مثالياً ولدى (شوبنهاور - Arthur Schopenhauer 1788-1860) يقترب مفهوم المطلق من الارادة العمياء او اللاعقلانية التي وجدها جوهر العالم، فالعالم الحسي بكل مافيه من مقومات الاعاقة والكبح يقف حائلاً امام تفتح الارادة لتحقق غاياتها الكلية من خلال المطلق، وفي الفن يتطلب التعامل مع الطبيعة والموجودات الحسية انفصالاً حاداً عن الارادة ومن خلال هذا الانفصال يتحول الشعور بالجمال الى السمو والجلال، ووظيفة الفن لدى (شوبنهاور)هي تأمل القوى والموجودات بأنتزاع نفسه من ارادته مما يرتبط به من علاقات مسلماً نفسه للمعرفة الخالصة ليصبح حينذاك متسامياً على القوى التي ارادت ارهاقه وليرتفع الى المعرفة المتحررة من نير الارادة، فالارادة : هي نشاط واع يهدف الفرد من ورائه الى تحقيق غاية معينة وهي القوة التي هي مبدأ النزوع، تكون قبل النفع، كما انها إعتقاد النفع او ظنه، وقيل ميل يتبع ذلك، فإذا اعتقدنا ان الفعل الفلاني فيه جلب نفع، أو دفع ضرر، وجدنا من انفسنا ميلاً إليه، أما ارادة الشعور (de conscience Volonte) : فهي : نزعة اساسية تؤثر في حياة الانسان العقلية والشعورية، كما تؤثر في تطور الكائنات الحية وان أول مظهر لهذه النزعة الاساسية ميل الكائن الحي الى ارجاع كل شي إلى ذاته، وشعوره بأنه مركز الجاذبية، وأن جميع الموجودات الاخرى وسائط يعتمد عليها في فعله وزيادة قوته ووعيه ولكن هذا النزوع الانساني لايخلو من الغيرية لأنه يستلزم

التفكير في الآخرين، كما يقتضي الشعور بذوات أخرى يثبت الانسان نفسه أمامها ففي كل نزوع أناني إذن نزعة غيرية واذا كانت الارادة نزوع النفس وميلها الى الفعل، فأن الاختيار هو ميل مع تفضيل، كأنما المختار ينظر الى طرفي المقدور والمريد لاينظر إلا الى الطرف الذي يريحه، ويوضح (الفارابي) " أن الارادة أعم من الاختيار، فأن كل اختيار إرادة وليس كل إرادة إختيار" ويفرق الفلاسفة بين الارادة ايضاً حيث يقولون فاعل بالاختيار وفاعل مختار، ولكن لم يرد بمعنى الارادة في اللغة كما يفرق الفلاسفة بين الارادة والمشيئة فقالوا: الارادة طلب الشيء والمشيئة ولكن المشيئة في الأصل، مأخوذة من الشيء وهو اسم للموجود، وكذلك الارادة تقتضي الوجود لا محالة، والارادة إذا استعملت في الله دلت على معنى سلبي، هو انه تعالى غير مغلوب ولا مستكره، وصفة زائدة على العلم فأرادة الله عين حكمته، فالارادة حقيقتها واحدة قديمة قائمة بذاته تعالى، اذ لو تعددت إرادة الفاعل المختار لم يكن واحداً من جميع الجهات، فإن ارادة الله هي علمه بجميع الموجودات من الأزل الى الأبد وجاء في عالم الاخلاق ان الارادة: هي محور الاخلاق والسلوك، وانها تعلو المعايير الاخلاقية الاخرى كالضمير او العقل فهي تذهب الى ان الاختيار الارادي هو الذي يحدد الخير' اما الارادة الصالحة (volonte Bonne)، فهي العزم الصادق على فعل الخير، او هي استعداد الشخص للقيام بالفعل على قدرة طاقته، في حين ان الارادة السيئة (volonte Mauvaise)، هي الارادة المتوجه الى الشر، أو هي على الاخص صفه، رجل يحاول التملص من واجباته، فلا يقوم بها الا اذا كان مجبر عليها، والارادة (أدبياً) : كل اثر فني ناجح يفرض صبراً طويلاً، وارادة وابداع، وسعياً لتأمين الشروط الضرورية لتحقيقه، ولا عبرة في عفوية التنفيذ لان أرتجال الاثر هو، في واقعة، محصل لجهد إرادي سابق، ولخبرة متراكمة وتفجير لمخزون ثقافي وتقني وتشير الى فاعلية متجهة الى جهة معينة، وإذا كانت لاشعورية، أو هي النزعة الأساسية لكائن واحد أو لجميع الكائنات، كإرادة الحياة، إرادة القوة، أو إرادة الشعور وتعرف الارادة سيكولوجياً بأنها نظرية نفسية تذهب الى ان الارادة هي العامل النفساني الاول، وتعتمد على وحدة الدوافع والرغبات، بل تعتمد عليه الافعال بما يصاحبها من انفعالات، كما تعرف الارادة بأنها منبع لكل دين' فالارادة عند المتصوفين هي ابتداء الكد وترك

الراحة، ولقد قال (الجنيد) : الارادة ان يعتقد الانسان الشيء ثم يعزم عليه، ثم يريده ولا تكون الا بعد صدق النية، وقيل هي الإقبال بالكلية على الحق والاعراض عن الخلق وابتداء الحكمة والارادي (Voluntary) قوامه فعل من أفعال الارادة او ماينتج عنه إراديةVolantarism .

مبدأ العلة الكافية:

مبدأ عام في المنطق بمقتضاه لاتعد القضية صادقة الا اذا كان يمكن صياغة العلة الكافية بالنسبة لها فالعلة الكافية قضية او مجموعة من القضايا معروف انها صادقة، منها يمكن اشتقاق النتيجة منطقياً ويمكن التدليل على صحة العلة بالتجربة او يمكن اشتقاقها من صدق قضايا اخرى وهذا المبدأ يميز ملمحاً جوهرياً للتفكير السليم منطقياً الا وهو البرهان وكان هذا المبدأ موضوع رسالة شوبنهاور (في الجذر التربيعي) عام 1813.

نظرية الفاعلية التواصلية :

هي فاعلية موجهة، بالدرجة الأولى، الى التفاهم، تستهدف منطقياً البحث عن شروط مجتمع ممكن، فهذه النظرية تدرس وتهتم بما ينتج داخل التفاعلات الاجتماعية بين الافراد الذين يتواصلون من اجل تحقيق مشروع معين ولكن بالعمل على تنسيق مواقفهم وترتيب شؤون مصالحهم " فالتواصلية تستبعد اصلاً كل امكانية مشاركة مع اللامسيطر عليه، ذلك المنبوذ من مملكة الفهم، والتفاهم، وليس هو اللامعقول، بل هو الخارج عن كل الثنائيات، فاللامعقول وحتى اللامفكر منه انما يفترض تواصلاً مع نقيضه، ولقد كان اهتمام (هابرماس) منصباً على امكانيات اخضاع لاعقلانية النظام لقوانين العقل الانساني، وذلك من خلال فهم جديد للحداثة وممارسة جديدة للعقلنة يصبان في نظرية ينحتها (هابرماس) بـ" نظرية الفاعلية التواصلية ".

هرمنيوطيقيا (علم التأويل) Hermeneutics:

مصطلح يوناني الاصل يشير الى عملية التفسير اذ ارتبط المصطلح بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها في نشأته ثم اتسع مدلوله مع فلسفة الظواهر

واصبح مجالاً معرفياً يصل بين علوم متعددة تتلاقي فيها مع بض حول مشكلات التفسير من منظور العلاقة التأويلية التي تصل بين النص المفسر والانظمة التي تقوم عليها عملية التأويل.

لوغوس Logos

وقد ورد Logos عند(ارسطو(في تعريفه للقياس حيث يقول" Logos اذا وضعت فيه اشياء اكثر من واحد لزم شيء اخر" والمطلق عند)هيغل(يضع نفسه كـ(Logos) خاصة عندما "يعارض نفسه ليتظاهر في الطبيعة" حيث اوصله)هيغل)الى اقصى ذروة ممكنة توحدت فوقها النظرية مه المنهج وقد عرف "فرانكفورت" (Logos) بأنه (المبدأ الذي يحكم المعرفة والحكمة) كما ان (Logos) تقابل (ثاء) في الحكمة الصينية التي تدل على التصور الميتافيزيقي الرئيس الدال على الوجود والحق والنظام الابدي كما تقارن مع بعض الجوانب (البراهمان الهندي) (جاك دريدا) الى نشوء (Logos) في الحضارات القديمة متصور مادي عن الموضوع ومن باب نقد مرجعياتها ونشئتيها الى حاجات الالوهية والابوية والعقولية.

التقويض Deconstruction :

هو المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر (دريدا) على القراءة النقدية المزدوجة التي اتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية الفكر حتى الان، وبعضهم نقل المصطلح الى العربية تحت اسم (التفكيك) لكن هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم (دريدا) رغم ان التقويض اقرب من التفكيك الى مفهوم (دريدا) فالتفكيك هو ما يطلق على الطريقة النقدية التي جاء بها (جاك دريدا) والذي اشار من خلال طروحاته الى تقويض ماينطوي عليه الفكر الغربي من تقابلات ثنائية مثل (المعنى واللامعنى، المركز والهامش، السطح والعمق، العقل والجنون) فالتقويض على نقصه لا يلتبس بمفهوم (رينيه ديكارت) وميكانيكية تفكيكه للمفاهيم، إضافة إلى ذلك، فالتقويض لا يقبل مثل ما يذهب إليه أهل التفكيك في مقولة (البناء بعد التفكيك) كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها (دريدا) في وصفه للفكر

الماورائي الغربي، إذ يصفه بأستمرار بأنه (صرح) أو معمار يجب تقويضه، ولأن أنطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم (دريدا) للتقويض، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكراً غائياً لا يختلف عن الفكر الذي يسعى (دريدا) إلى تقويضه، وعلى الرغم من خصائص التقويض هذه، إلا أن (دريدا) يصر على عدم ارتباط مشروعه بالهدمية والعدمية، بل يرى قراءته التقويضية هي قراءة مزدوجة تسعى الى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به، وتهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح) ففي مشروع القراءة هذا يقوم التقويض بقلب كل ما كان سائداً في الفلسفة الماورائية سواء كان ذلك هو المعنى الثابت أو الحقيقة القارة أو العلمية أو المعرفة أو الهوية أو الوعي أو الذات المتوحدة، بأختصار كل الأسس التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي الغربي، ويمكن القول إن(دريدا) يسير على أثر كل من (نيتشه وهيدجر)، لكنه تجاوز ما قد نادوا به حينما وجده لا يختلف عما قالت به الميتافيزيقا الغربية عبر تاريخها.

الأثر Effect :

من مقولات التفكيك الاساسية يتآتى من غياب الشيء عن موضعه فالأثر ليس حضوراً ولكن ظل حضور، يتصدع وينتقل ويتأجل وان ماأكدته التفكيكيه وما حولته الى هدف هو ان (النص) يدخل في عمليات انتاج متواصل حتى بغياب مبدعه وهو بنية آثار لا نهاية لها تتيح سلسلة من الاحالات اللامتناهية يقوم الاثر بأجتياح علاماته محولاً عملياتها الى اثر لامتناه ويرتبط مفهوم الأثر في منظومة التفكيك بمفهوم الحضور، ماحياً التوجه الميتافيزيقي، ومكوناً التلاعب المتبادل بين ضدي المعنى ضمن حقل الاختلاف، والأثر الأصل يرتكز على إدراك وظيفة الاختلاف، وتصبح قضيته قضية الإدراك ذاته، فالكلمات المُتسمة بالنشاط الدلالي لا تظهر أبداً بذاتها دون الاختلاف والتضاد، ودون بنية العلامة التي تمنح كل مفردة شكلها وهويتها، إنّ

فضاء الأثر الدلالي يستدعي التأمل في عملية الظهور (الحضور) المنطوية على بنية ضدية تجعل من الدوال كتابة قابلة للإدراك، ومؤسسة على إمكانية تعدد المعنى من جهة، ومحو حضور المرء ذاته من جهة أخرى وقد جاءت مقولة (الأثر) لتمحي احتفاء الذات النقدية بالكلام، وتجعل من تهميش الكتابة انطلاقة لها في بناء الموقف النقدي الجديد في ظل الطرح التفكيكي، القاضي بقلب المعادلة الميتافيزيقية من (الاحتفاء بالكلام وتهميش الكتابة) إلى (الاحتفاء بالكتابة وتهميش الكلام)، وقد تأتى ذلك بسبب سعي التحليل التفكيكي من التحرر من قيد الأحكام الإحصائية التي تغلغلت في ميادين البحث والتحليل اللغوي لاسيما في السيميائية، ودراستها عن ماهية العلامة ووظيفتها، وقد نُظِر إلى الأثر في هذا السياق بوصفه المفهوم البديل للعلامة، والاختلاف المتواصل للدوال.

التشتت (الانتشار) Dissemination:

يعني تشظي المعنى وتكاثره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا الانتشار المتناثر ليس شيئاً يستطيع المرء امساكه والسيطرة عليه وانما يوحي بـ (العب الحر) الذي لايتصف بقواعد تحد هذه الحرية بل هو حركة مستمرة تبعث المتعه وتثير عدم الاستقرار والثبات ويأخذ هذا المصطلح لدى (دريدا) بعداً خاصاً يركز على فيضان المعنى،أي فائض المعنى وزيادته المفرطة، ويعد الانتشار احد المصطلحات التي جعل منها (دريدا) اداة تقويضية وقد ركز عليها في تقويضه للفكر الافلاطوني خاصة فيما يتعلق بمفهوم الكتابة في كتاب (افلاطون) فايدروس وفيما يتعلق بنظرية المحاكاة في الجمهورية .

الفينومينولوجيا phenomenologics:

علم كلي شامل ومنهج فلسفي وصفي جديد، وهي الفلسفة الاولى وهدفها ادراك الماهيات في الشعور ووضع الاسس العامة لكل المعارف والعلوم الممكنه التي تبدأ منها الفينومينولوجيا كونها علم شامل للمعرفة، والتي تعد الاتجاه الفلسفي الحديث الذي أكد على دور المتلقي في مواجهة النص وإنتاج وتشظي المعنى، إذ أصبح المنظور الذاتي هو الأساس في تحديد الموضوع ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة

خارجها ومن أبرز رواد هذه الفلسفة هم (هوسرل، انغاردن) إذ جاءت أغلب المفاهيم لهذه الفلسفة الذاتية عن طريقهم ومن أبرز هذه المفاهيم المأثورة في اتجاه جمالية التلقي هي (التعالي والقصدية أو الشعور القصدي) أو (الآنية).

التعالي:

هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي ، ويقصد به(هوسرل) ان المعنى الموضوعي ينشأ بعد ان تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور أي بعد ان يرتد من عالم المحسوسات الخارجية المادية الى عالم الشعور الداخلية الخالص وهذا يعني ان ادراك معنى الظاهرة قائم على الفهم النابع من الطاقة الذاتية الحاوية له وهذا ما يصطلح عليه بالتعالي، لكن (انغاردن) عدل من دلالة التعالي ويعني لديه ان الظاهرة تنطوي على بنيتين: ثابته وهي اساس الفهم واخرى متغيرة (مادية) تشكل الاساس الاسلوبي للعمل الادبي وتعد من ابرز المفاهيم الظاهراتية في اتجاه جمالية التلقي.

التعبيرية التجريدية "Abstract Expressionism":

ان التعبيرية التجريدية اسلوب في فن التصوير ظهر اساساً في الولايات المتحدة خلال اربعينيات وخمسينيات القرن العشرين يؤكد على اهمية التنفيذ التلقائي للوحة واطلاق العنان للطاقة العضلية للفنان لان تقوم بضربات كبيرة بالفرشاة على اللوحة وكان بعضهم يرسم لوحاته من خلال ألقاء الالوان مباشرة على السطح التصويري لان التلقائية التي يقترب بواسطتها الفنان من عمله ستعمل على اطلاق قوى العقل اللاشعورية والابداعية لديه بأساليب مختلفة معبرين عن ذواتهم لاظهار الدوافع المكبوته والروحية التي كانت مرجعاً لنتاجاتهم الفنية ولها مسميات مختلفة مثل (التجريد الغنائي) وعرفت ايضاً بـ (الالية) متأثرة "بفرويد" لتجنبها المراقبة العقلية او البقعية اشارة الى الطراطيش على شكل بقع على سطح اللوحة وبهذا تمثلت التعبيرية التجريدية بكونها شكل من اشكال التعبير التخطيطي على شكل رموز سرعان ما فقدت شكلها وتحولت الى رشرشات ورذاذ من الاصباغ للتعبير عن الانفعال العاطفي للفنان، ومن بين فناني التعبيرية التجريدية (هانز هوفمان، ادولف غوتليب، مارك روثكو، وليم دي

كونغ، فرانز كلاين، جاكسون بولوك جين دوبوفيه واخرون...) ومن اهم السمات التي تمتاز بها التعبيرية التجريدية هي توجهاتها الشكلية بحيث اصبح الفنان لا يهتم سوى بما يولد اثناء العمل في اللحظة الانية، كما عمدت التعبيرية التجريدية الى كسر المألوف والاشتغال على مواد وخامات مبتذله مستهلكه لتغريب الصورة التقليدية للعمل الفني فأصبح للفن اشتغالات في الجاهزية والمواد اللقى والفضائحية والدهشة واللعب الحر التي تعد من مفردات الخطاب ما بعد الحداثوي للوصول الى قراءة جمالية جديدة تحمل رؤى تكنولوجية حديثة وتقنيات تحفل بالتقدم الصناعي، وتعد أحد الاتجاهات الحديثة التي برزت أعقاب الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة الأمريكية، في مدينة نيويورك، وفي هذه المرحلة شهد تاريخ الفن نقطة تحول تاريخية من سيادته في القارة الأوروبية إلى القارة الأمريكية، وقد ظهر هذا الاتجاه في بدايته تحت مسمى " مدرسة نيويورك"، وسرعان ما تحول إلى مسمى " التعبيرية التجريدية "، ويقوم هذا الاتجاه الفني على عدم الاهتمام بالنواحي الموضوعية في العمل الفني، بل يترك كامل الحرية للمشاعر والعواطف والأحاسيس لتلعب دورها في العملية التعبيرية على سطح العمل، ويهتم بالعلاقات الجمالية التي تبرزها تلك الأشياء من الخطوط والألوان، والمساحات، والملامس وغيرها، تعد التعبيرية التجريدية من اهم الحركات الفنية لحقبة ماقبل الحرب مباشرة اشتقت من الدادائية في باريس في العشرينات من القرن المنصرم أما جذورها فتمتد الى الدادائية والتجريدية العضوية والسريالية، اما الصفة الملازمة للتيارات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية هي اللاموضوعية بفعل طابعها التجريدي وتخطيها الاشياء المرئية، اذ ان المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات ترفض كل تقليد وتأتي بأشكال مغايرة وتجسد هذا الرفض في سعي الفنان الى التجريب او الاختبارية مع مواد جديدة بغية التوصل الى اعمال تعتمد السرعة في تنفيذها اعتماداً على تلقائية الاداء بواسطة الحركات العفوية الجريئة بأستخدام مايشاء من مواد وخامات مختلفة لغرض ربط الفن بالحياة، مما ادى الى تفكك بنية اللوحة وغياب المركز الثابت وهذا ماجعل العمل الفني مجرد سطح مفتوح تنتشر عليه الدوال بلا معنى ليكون عل المتلقي الدور الاكبر في تفسير ذلك العمل وفق انظمة تعبيرية مختلفة وهذا

يؤدي الى تعدد القرارات، اذ يعد (بولوك) الدعامة الاساسية في تيار التعبيرية التجريدية والذي عُرف بطريقته المشهورة (التقطير او التنقيط) المستخدمة في رسوماته من اجل تفصيل طروحات الرسم الحركي وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني على اشكال وخطوط العمل أذ يشارك جده في عمليات الانتاج.

الفن الشعبي "POP Art" الدادائية الجديدة:

ان عبارة (بوب آرت) تعد عامة اختصار لكلمة (Popular) من استنباط الناقد الانكليزي (لورانس اللوي) واستخدمت في انكلترا مابين 1954- 1957 لتعريف اعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب الذين وقفوا ضد الفن اللاشكلي وعبروا عن رغبتهم في العودة الى مظاهر الحياة الحديثه ووسائل الثقافه الشعبية اذ ولدت هذه الحركة في امريكا متمثلة بوسائل الاعلام واساليب الدعاية الامريكية، اذ ان فن البوب ظهر في الوقت الذي برزت فيه الحاجة الى التوسع في الاعلان التجاري وانتشار البث التلفزيوني وتطور الصناعة وقد كانت ولادة فن البوب بمثابة طفرة مفاجئة انفصل فيها الفن عن تجارب المدارس الفنية مبتعداً عن القيمة الفنية وكل ماهو مألوف مما ادى الى انهيار الثوابت القديمة واضحت الشخصية العصرية متذبذبة مهزوزة واصبح القبح جمالاً وانهارت الحدود بين انواع الفنون المختلفه، ولقد حاول فن البوب من خلال نتاجات الفنانين ان يعكس حقيقة الواقع وطبيعة البيئة التي يعيش فيها الانسان الامريكي بعد الحرب العالمية الثانية، ولهذا كانت مخلفات ذلك الواقع بمثابة مواد اساس لكل اعمال البوب مثل القناني الفارغة وصور الاعلانات ومخلفات العلب وكل المنتوجات الصناعية الاستهلاكية لان ثقافة البوب هي نتاج للتحولات الصناعية والفكرية والاجتماعية بعد الحرب العالمية الثانية ومن بين اعلام البوب أرت (روبرت روشنبرغ، جاسبر جونز، روي لشتينتن، وجيمس روسنيكويست، وعلى الاخص اندي وارهول)، أذ ان ردود افعالهم ضد التعبيرية التجريدية قادت الى ولادة البوب مع بداية عقد الستينيات، إن الفن الشعبي الأمريكي استخدم تقنيات الاتصال الجماهيري للإذاعة والصحافة، فكل شيء له مساس بالحياة اليومية، في الشوارع وعلى الجدران في واجهات المخازن وفي الرسوم الكرتونية

القصصية، وهي الواقع الهجومي المبتذل في الحياة الأمريكية، صار ملكاً للفنانين الشعبيين يعتزون به، ولقد كان هذا العالم مألوفاً لدى الفرد الأمريكي، بحيث غالباً ماهلّل الجمهور وكبّر لأولئك الذين أطلقوه بجرأة متناهية لينتشر على وجهه البسيطة كلها ويمكن القول بأن الفن الشعبي يتناول وسائل الاعلام الجماهيرية والاعلانات والمنتجات الصناعية والاستهلاكية لنقل الفكرة من الفنان الى المشاهد بأحدث التقنيات الطباعية والاعمال الفنية التي تثير انتباه المتلقي ليزداد اقتنائه، اما كثرة المتداول من خلال وسائل الاعلام فأنها تساعد على تفكيك الواقع الى علامات متعاقبة متعادله تساعد على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية بمعنى ان المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء واي شيء ولايوجد شيء يصعب قبوله.

السرياليهSurrealism

اسم يعني التلقائية الخالصة، وتحرر الفكر من العقل بعيداً عن الانشغال الجمالي أو الخلقي، وقد اعتمدت على وجهة النظر التي تقول: (الفكرة أسمى من المادة) وهي تستند الى المخيلة، لتعمل وفقاً لاعتماد الواقعي والخيالي، أي إنها تعمل وفق منطق الهلوسة، فهي حركة هدامة للعقل بفلسفتها فوق الواقعية، والتي تحتوي (الصدمة، والوهم، والغرابة، والحلم) بإعتبارها سبلاً جمالية، فالسريالية قائمة على جمع المتناقضات التي سماها (بريتون) النقطة العليا بقوله: "كل شيء يدفع الى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها تناقض بين الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لايمكن، الأعلى والأسفل، ومن العبث البحث عن محرك آخر للفاعلية السريالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة، و يرجع سبب تسمية هذه الحركة الفنية بهذا الاسم نسبة إلى كلمة سريالية (Surrealism) التي استعملها مؤسسها الأديب، والناقد الفرنسي (أندريه بريتون 1896-1966م) والتي تعني البحث عن أصدق المظاهر الحقيقية للأشياء وفهم الأسرار الكامنة فيها عن طريق التصوير ما فوق الواقع، وقد هدف (بريتون) من هذه الحركة الفنية أن تجعل الناس أكثر حرية في التعبير عن خواطرهم النفسية، وأن يكتشف الناس أعمال أفكارهم الباطنية،

والمكبوتة دون رقابة من العقل الواعي، بعد أن رأى المجتمع الحديث يكبت قوى التعبير الداخلية، ويهدم قوى الإبداع الحقيقية لهم، وقد كان الظهور الأول للسريالية بشكلها الحقيقي في سنة 1924م (الربع الأول من القرن العشرين) في مدينة باريس، وانتشرت بعد ذلك إلى سائر المدن الأوربية وخاصة إلى مدينة زوريخ بسويسرا، وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى أعاد السرياليين والمثقفين تنظيم أنفسهم فتطورت أفكارهم، وأصبحت تقوم على الاهتمام بكل ما يتجاوز الحقيقة العادية، والاهتمام بعالم الباطن، وتحرير اللاوعي، والخواطر، والحرية الغير مقيدة في عمليتي الخيال، والتفكير، وإدخال علاقات جديدة مستمدة من الأحلام في تعبيراتهم الفنية، وهي آلية نفسانية صافية يمكننا ان نعبر بواسطتها اما كتابة واما شفوياً واما اية طريقة اخرى عن سير عمل الفكر الحقيقي ما يمليه الفكر في غياب اية مراقبة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي او اخلاقي" وهي فن بلا اي نوع من القيود فكرتها الاساسية هي استخدام الوسيلة التي دعاها (بريتون): (هبوط دواري الى اعماق ذواتنا) لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها، انها تؤمن بأن هناك ينابيع خفية في اللاوعي، وان هذه الينابيع يمكن تحرير محتوياتها اذا ما اطلقنا العنان لمخيلتنا وهي من الحركات الفنية التي قامت على نظريات علمية بصورة مباشرة، ففي عام 1924 كانت هناك اتجاهات علمية تسود العالم وتتصل بما استحدثه (فرويد) في علم النفس والحياة اللاشعورية، وأصبح من المعروف أن سلوك الإنسان وتصرّفاته ليست مسؤولية الجانب الشعوري وحده، بل هو مسؤولية الجانب اللاشعوري أيضاً، فهي حركة تعتمد على الايمان بما وراء الواقع الذي قد يتحدد حلماً كأفضل ما يكون من خلال الالغاء التام لما هو منطقي وعقلاني وبما تقدمه الحركة التلقائية والاوتوماتيكية النفسية الخالصة التي بفضلها يقوم السريالي بالتعبير اما شفاهاً او كتابة او بأية صورة اخرى عن الوظيفة التي يراها (حقة) للفكر، فأن السريالية تستند على الايمان بالحقيقة الاسمى لاشكال معينة مهملة عن القرائن المتداعية بقدرة الحلم الطاغية، بتلاعب الفكر المجرد من كل غرض أنها تنزع الى نسف الميكانيكيات النفسية الاخرى وتحل مكانها في حل مشكلات الحياة الرئيسية، وهي تهدف الى هدم جميع الحركات الذاتية

والنفسية الاخرى والتعويض عنها بحل مسائل الحياة الاساسية' فالمذهب السريالي هو بحث عن نمطاً جديداً للحياة، فالشعر والرسم وسيلة كشف ومعرفة وعناصر علم يسمح بأرتياد اللاوعي (العقل الباطن) والحلم المدهش لجعل الحياة التي تدعى بالواقع ممكنة وهو الامر الذي يتمكن منه اغلب الناس ذلك ان المذهب السريالي ينكر الموهبة (فالشعر يجب ان يزاوله الجميع) كلمة تشير الى مرحلة تاريخية معينة، دخلت للمعاجم حديثاً بمعنى فوق الواقعية وتكونت عندما التقت في باريس مع حركة (دادا) ثم صارت مركزاً لها مع تميز لم يلبث انه صار اختلافاً قاد (بريتون) ضد (تزارا) نحو مذهب جديد لا يريد ان ان يقف من الحياة عند الهدم فهو يهدم هدماً جذرياً ما كان قائماً معترفاً به ليبني عالماً جديداً كل الجدة فهو ثورة وبناء (الذي يزداد الميل نحوه كلما خفت اثار الحرب) وساعد في تكوين المذهب الجديد شخصيات اخرى من رسامين مثل (دو شامب وبيكاسو وشيريكو)، وشعراء مثل (رفردي وابولينر وكرافان وفتشة) كما اعتقد السريالي بقدرة الخيال بمستوى التركيب الذي اخذت منه الصورة خيالياً لا شعورياً (بتأثير فرويد) حيث تكون الصور في الشعور عبارة عن مدركات تشبه ما قال به (برجسون) عن اقتطاع الصورة من الزمان وهو ما توضح عند (سلفادور دالي) حيث يقول (كل طموحي على مستوى الصور يقوم على تجسيد اللامعقولية المحسوسة بدقة تذهب الى حد الهوس الذي يرد.. وهي صور لا يمكن شرحها مؤقتاً ولا تحويلها بطرق الحدس المنطقي وبالآليات العقلية.. صور اللامعقولية المحسوسة هي اذن الصور غير المعروفة اصلاً.. وهي تتجاوز مجال الاستبهام والتصورات الضمنية القابلة للتحليل النفسي) وهو ما يذكر ويربط جدلياً مع الالهام المثالي الذي يصل الى حد الهوس والجنون وحسب القدرة على التواصل مع عطاء ربات الشعر وما يتعلق بالتطهير المتسبب من التراجيديا، فهو عكس (بريتون) الذي لا يذعن للامعقولية الصور ويهتم دائماً بمراقبة صفاء الذهن والمعايير الاخلاقية مفضلاً التصور الفرويدي، فالطبيعة عند السريالي اصلاً عالم الاحلام، فهي عالم الاحلام و في هذا التصور تأثيرات ديكارتية (كون الخيال عند ديكارت هو الطبيعة التي تبرز في فكرنا).

الفوضى Anarchies :

هي الخلل الذي ينشأ عن فقدان السلطة الموجهة، أو عن تقصيرها في القيام بوظائفها، أو عن تعارض الميول والرغبات، أو نقص التنظيم، وهي ضد النظام والترتيب، والفوضوي (Anarchist) : هو المنسوب إلى الفوضى، أو من كان مذهبه كذلك، والفوضوية (Anarchism) : نظرية سياسية تتبنّى التعاون الطوعي بين الأفراد أو الجماعات، وبناء العلاقات الإنسانية على أساس الحرية الفردية، وترى أن الدولة هي العدد الأكبر للفرد، ويجب العمل على إزالتها.

هنري برجسون (-1941) : Henir Bergson

فيلسوف مثالي فرنسي، وممثل الحدسية (Intuitionism)، المفهوم الأساس في فلسفته هو الديمومة الخالصة أي اللامادية، وهي أساس واصل لجميع الاشياء، ولا يمكن إحراز المعرفة بالديمومة إلا بالحدس، وتمثل فلسفة (برجسون) تعبيراً عن اللاعقلانية، من كتبه الرئيسية (مقال في المعطيات المباشرة للشعور، 1889)، (المادة والذاكرة، 1896)، (التطور الخالق، 1907)، (الفكر والحركة، 1934) ونظرية المعرفة حسب النظرة البرجسونية نجدها تسلك طريقتين:

في الاول: الانسياق مع الحركة المتثاقلة (جوهر المادة) والاقسام المتجمدة من الطاقة الحيوية واقامة علاقات بينها بما يعرف (بالادراك) الذي هو معرفة الظاهر المادي.

في الثاني: الانسياق مع طاقته الروحية الخلاقة والاندماج معها وبها (من الداخل) وتمثل مبتكراتها بالتمازج بـ(الحدس)-الذي هو عند الحيوانات عالياً غريزياً - والحدسي وحده يتمكن من فهم العالم بصورة عفوية مبدعة أي من مظاهره البيولوجية والنفسية كما في فهم وحدة غير قابلة للتجزئة.

وبذلك يدرك الكون بوجهيه المبدع والمتثاقل وتكمن الاهمية هنا في الحدس الذي هو وظيفة الفكر الميتافيزيقية (حيث طبق برجسون منهجه الحدسي اول مرة على مشاكل نظرية المعرفة) حيث دعم نظريته في المعرفة بعلم نفس محدد المعالم رافضاً المذهب المادي (الذي ربط الوعي والجسم) حيث لا

يربط بين الظاهرة السيكلوجية والفسيولوجية، فطاقة العقل عند (برجسون) تتجاوز عمليات الدماغ وتشكل شرط لها فهو الة (الوعي) الذي هو الطاقة الحيوية المسؤول عن ادراك الوجود انطلاقاً من ادراك الذات فـ(اننا موجودان) هو في الحقيقة تيار من حالات نفسية فردية مستقلة متوالية يربط (الانا) Ego كربط حبات السبحة بالخيط ولذلك فالوجود متغير (مع الزمن) وكل حالة هي تغير (وليس هناك من شعور او فكرة او ارادة لا تتغير بل هي تتغير بأستمرار فأذا توقف تغيرها فأن ديمومتها ستتوقف كذلك) والروح عند (برجسون) هي ديمومة وذاكرة، والذاكرة نوعين، ذاكرة عادة مكتسبة (الحفظ) وذاكرة بحتة هي تصور حادث ينطبع في الذهن وحدة واحدة.. فالذاكرة هي الروح، اذ حاول فهم مشاكل الميتافيزيقية في الفلسفة في البداية، ولم تعجبه الموجة المادية التي هبت على الفكر البشري في القرن التاسع عشر، ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا التي تخرج منها استاذاً للفلسفة، عام 1888 كتب اول كتاب تحت عنوان (الزمن والارادة الحرة) ثم كتاباً اخر بعد ثمانية سنوات تحت عنوان (المادة والذاكرة) الذي يعد اكثر كتبه تعقيداً، عام 1898 عين استاذاً في دار المعلمين ثم انتقل الى كوليج دي فرانس عام 1900 وبقى هناك الى عام 1941، كانت شهرته سطعت في الافق عام 1907 حينما اصدر كتابه الجديد (التطور المبدع او الخلاق) وفي عام 1914 انتخب عضواً في الاكاديمية الفرنسية، و اهمية برجسون ترجع الى تحديه اصحاب النظرية المادية من (هوبز وهيوم وسبينوزا وماركس فيورباخ وسبنسر) الذين عجزوا تفسير ولادة الحياة من المادة الجامدة، يذكر ان الاكاديمية السويدية منحته جائزة نوبل للاداب عام 1927 لطلاوة لغته وأسلوبه المتميز في الوضوح والدقة، على الرغم من وجود اشارات واضحة من ان(برجسون) كان متأثرا بفلسفة (عمانوئيل كانت) حينما كان طالباً، لكن بعد انتقل الى تأييد نظرية (سبنسر) التي تخلى عنها ايضاً، لانها اهملت اهم عامل في الموضوع وهو الزمن، فهو لا يتفق مع (ديكارت)في مقولته المشهورة (انا المفكرة) ولا مع (كانت) "الصور الحسية" التي يعطيها العقل للاحاسيس المنتقلة اليها عن طريق الحواس من الخارج، وانما وجد الحقيقة هي عبارة عن سيولة مطرودة للتغير في هذا العالم، فهو شبه الحياة كلها عبارة عن لحن واحد طويل يمتد من الولادة

الى لحظة الموت ولكن)هنري برجسون(ربما كان متاثر بالفيلسوف الهولندي (سبينوزا) اكثر من اي فيلسوف اخرى، فمفهوم الدفع الحيوي لا يأتي من خارج الطبيعة وانما يراه موجوداً فيها ولكن ينقصه التمدد والتلاحم كي تتفجر الحيوية والنشاط والطاقة في الكائنات الحية، لكن بلا شك ان (برجسون) مدين لاستاذه الاول (سبنسر) الذي استلهم منه الكثير ولكن في النهاية ابتعد عنه من كثرة تعمقه في فلسفته، ينطلق (برجسون) في طرح نظريته في الدفع الحيوي من وجه نظر مناقضة للنظرية المادية الالية الميكانيكية التي تلغي فكرة وجود الحرية في الطبيعة والتي سادت في القرن التاسع عشر، فحسب هذه النظرية ان الوجود هو حالة مادية متسلسلة مترابطة من اول حدث الى اخر لحظة مسجلة في الوجود، فكل حدث هو نتيجة لحدث اخر سبقه، فيقول(برجسون): " اذا كان الوجود بكل ما يحويه في لحظة معينة هو نتيجة لالية اللحظة التي سبقتها، دون ان يكون هناك قوة مدركة تنشيء وتخلق وتختار، واذا كانت هذه اللحظة السابقة اثراً للتي سبقتها وهكذا سنرجع في التسلسل الى ان نصل الى السديم الاول، ونتخذ منه سبباً لكل ما طرأ على الكون من احداث، وان نعتقد بأن السديم هو السبب في كل سطر كتبه شكسبير وانه العلة في فصاحة ابطاله كل من (هاملت وعطيل و مكبث ولير) وكل جملة وعبارة قالوها " ويصور العالم مكون من جزئين احدهما مادي مرئي وجزء الاخر حيوي مخفي، تحصل الحياة حينما يمتد الجزء الحيوي المخفي ويتحد او يظهر في المادة ويتسلط عليها ولكن في درجات مختلفة وفي دفعة واحدة، (كأن برجسون سحق بمعوله النظرية المادية الى الابد)، الحياة بكل انواعها ارادة حرة لذلك هناك الاختلاف والتغير المستمر.. في كتابه (المعطيات البديهية) يجل ايما جلة (برجسون) لجيل لاشيليه بسبب رؤيته في اطروحاته تقارباً كبيراً لرؤيته حيث وصف الوجدان بإتصال مستمر، كالاتصال الموجود بين النغمات الموسيقى، والذاكرة والزمن من المهمات التي وضعها (برجسون) امامه كما قلنا في البداية انه يريد اثبات خطأ النظرية المادية الالية في تفسير الوجود، وانها غرقت في مقولة (ديكارت)"انا افكر فإذن انا موجود"، وتوقفت عندها بعد ان اهملت الجزء المخفي من الحقيقة، كذلك ساعد (كانت ونيوتن) على دعم النظرية المادية في

طغيانها على العلوم الانسانية الاخرى، على الرغم من(كانت)وضع عالمين متوازين في الوجود احدهما عالمنا المحسوس(العملي) وعالم النظري الضروري الذي يعجز عقلنا عن اثباته او معرفته (الشيء في ذاته)، واتفقوا مع اصحاب النظرية الحتمية (الماديين) على ان وجود الحرية في هذا العالم مقتصر في عالم المثل او النظري فقط، لكن في نظر (برجسون) انهم مخطئون، لانهم وضعوا الزمن والمكان في مستوى واحد بينما في الحقيقة هناك اختلاف كبير للاثنين لدى النفس الانسانية، لان المكان هو صورة التي يخلقها الذهن عن طريق الحواس بينما الزمن شيء اخر، انه جوهر الانا، بل جوهر الاشياء، بل هو جوهر الوجود، ويعتبر (برجسون)موضوع الذاكرة من المواضيع المهمة في تفسير نظريته، فهو يرى بالاضافة الى عملها في عملية خزن الصور لاحداث الماضي انها عامل حاسم في اعطاء الارادة الحرة لاتخاذ القرار المناسب اعتماداً على المعلومات المتراكمة في الذاكرة معطيات الحاضرة في تلك اللحظة، فهو يرى الذاكرة وعاء تجمع المعلومات والصور حسب بعدين الزمان والمكان يستفاد منها الكائن الحي متى ما اراد، وان الادراك يتناسب مع القوة التي يمتلكها الكائن الحي في اتخاذ القرار الصائب، وهنا يهجم (برجسون) على الماديين فيقول :" اذن الكائن الحي مركز للعمل في الحقيقة، وهو كتلة فعالة مؤثرة، لانه يضيف الى العالم قوة ونشاطاً، ليس الانسان كآلة ميكانيكة كما صورها الماديون لا حولة وقوة لها، بل مركز منبه وقوة خالقة متطورة، وينتج عن الادراك حرية الارادة، كوننا احراراً يعني اننا نعرف من نفعل "(ربما يكون (برجسون) اول فيلسوف من بعد "هيرقليطس واوغسطينوس" اثار موضوع الزمن في فلسفته، يمييز (برجسون) نوعين من الزمن زمن متعلق بالمكان الناتج من تقسم العقل للاشياء كي يستطيع معرفتها وادراكها وزمن نفسي داخلي متواصل كقطعة موسيقية واحدة غير منفصلة تماماً اما الادراك فيعرفه (برجسون) بأنه القوة التي تمكن الكائن من اتخاذ قرار من بين المجاميع الكثيرة او الاحتمالات الكثيرة، بينما المخ هو المخزن او الحاوية لها، فمجرى النهر ليس مثل الماء الجاري فيه وان كان الماء يتعرج مع اعوجاج المجرى، كان (برجسون) يواجه في نظريته الدفع الحيوي متخلفات جبهتين متعارضتين هما جبهة الماديين من (ديمقريطس وهوبز وهيوم و

وكوندياك) والجبهة الثانية الاثينية التي تبدو اقرب اليه من امثال (افلاطون وكانط وليبنتز وديكارت وسبينوزا)، وسلم (برجسون)بفكرة التطور في كتابه (التطور الخلاق) ولكن اضاف عناصر نظريته عليها فأصبحت نظرية (برجسون) للتطور (نظرية الدفع الحيوي)، فهو لا يرى التطور يحصل عن طريق اعادة تأليف العناصر فككت اولاً تفكيكاً مفتعلاً وكأنه يظن بأن هناك استمرية في التطور حسب نظام الدفع الحيوي فهذه القوة تسري في الانواع المختلفة من الكائنات الحية لا حسب الغائية التي تحدث عنها (ارسطو) ولا السببية حسب فلسفة الماديين وانما حسب ما تختاره البصيرة (الامكانية للحدس التي اعطاها (برجسون) تعريف البصيرة الغريزة الحيوانية وعقل الانسان، فـ (برجسون) قسم نظام الدفع الحيوي الى ثلاثة مراحل : المرحلة الاولى – سار من الخلية الاولى وانتهى في شعبة الحشرات ولم يتقدم منذ ملايين السنين واصبحت هائمة مخدرة هناك، المرحلة الثانية – قفز من مرحلة الحشرات الى محلة الفقريات بعد مخاطرة كبيرة، المرحلة الثالثة : كانت القفزة من مرحلة الغريزة الحيوانية الى مرحلة الانسان العاقل الذي يشكل رأس سهم اتجاه شجرة الحياة عند داروين.

التكعيبية Cubism :

حركة فنية يعرض فيها الفنان التكعيبي أشكاله على نحو من النظام، تتجلّى به صفتها البنائية، ويبرز بتلك الصفة تحركاتها في الفراغ، وهذا ما عُرف بأسم (البُعد الرابع)، إذ أن التكعيبيون يعالجون الأشكال بالتركيز على صفاتها البنائية، وليس مجرّد استجابة لدوافع الحس المتقلّب، ويتناولون بالتصوير الأشياء الموضوعية في واقعية ملحوظة، على أنهم لا يلبثون حتى يترجمون تلك الأشياء في مكعبات، ويؤلفون بينها في بناء جديد يقرّبها في مجموعها من أشكالها الأصلية، ثم يطوروا أساليب الأداء بتحويل تلك المكعبات إلى سطوح مستوية يتداخل بعضها مع بعض، كما تلعب الظلال في تحريكها إلى شتّى الاتجاهات دوراً هاماً اذ كانت ثورة في طريقة الرؤيا، بل في طريقة استيعاب الرؤيا ايضاً، فالرسامون التكعيبيون لا يرون بأعينهم ما في الطبيعة بل (بأفكارهم)... فهم لم يعودوا يترجمون المنظر، على لوحاتهم كما هو المنظر(مثل الأنطباعيين)، بل ينقلون منه جوهره، او ما يعتقدونه جوهره مما يؤدي بهم

الى انقلاب تام في الفن التصويري والى قطيعة لا سابقة لها مع رؤية العالم الموروثة من عصر النهضة"، فلقد تحكمت الألة وظهرت الفلسفة التي تقول ان العلم هو الذي يسيطر على بنية الواقع لذلك فالتكعيبيون كانت رسومهم هي رد الفعل على ذلك الواقع، والتكعيبيون لم يجمدوا الزمن التقليدي كما فعل الانطباعيون فالزمن بالنسبة لهم ممتد ولا متناه ولا تحده فواصل وحدث ذلك عندما اخترقوا بنية المكان فالحداثة في التكعيبية كانت في اتجاهها لأستقبال المدركات الحسية من ثم تجزئتها واعادة بناء الشكل بموجب قوانيين الخيال والوهم وما ترتضيه رؤية الفنان وهذا قاد الفن الحديث نحو ضفاف جديدة تمثلت في تيارات مثل الدادائيه والسوريالية وغيرها، والتكعيبية تدين بالشيء الكثير ل(بيكاسو وبراك) اللذين قادا ثورة استكشافية في الشكل، اذ إن التكعيبية بأستخدامها عناصر صريحة وواضحة، مستمدة من الطبيعة، وموضوعة في إطار هندسي، إنما أرادت أن تجعل منها نعوتاً وإشارات تولد لدى المتلقي صوراً تحيله إلى بعض الأشياء الواضحة من دون أن تمثلها فعلاً، كأجزاء الخشب التي تذكر بشكل الطاولة والأوراق الموسيقية التي تذكرنا بالموسيقيين، بمعنى أن التقنية الجديدة ساهمت في التوصل إلى الصورة – الفكرة، وتمثيل الحقيقة عن طريق الإشارة إليها بواسطة عناصر أجتزئت منها، وبهذه الطريقة أصبح الفن التكعيبي معادلة تجمع بين المنطقي والحدسي، وعندما نؤمن بهذه المقولة نتأكد من صحة التوجه المثالي والتأكد من الكليات قبل الجزئيات، والخالد قبل الفاني، والجمال المثالي والخالص قبل الجمال المادي، وبالتالي فإنها لا تقيم وزناً للمعرفة الحسية لخصته مقولة "جورج براك" (1882-1963) "الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه"، فهو نزوع نحو العقلي ليصبح الفن التكعيبي سطحاً مستقلاً عن الطبيعة مشيداً على قوة حدسية، وهذه الطبيعة المولدة لا تشبه الواقع الحقيقي أو الطبيعة، والتكعيبيون لخصوا الوجود إلى طبيعة صامتة مثل الآلات الموسيقية والبيوت وصحون الفاكهة ولقد تحول الرسم لدى "التكعيبية" إلى الإحساس بالأشياء وليس إلى ما تراه العين، من أجل قصد المعاني المطلقة في فنهم وما مقولة "براك وبيكاسو" "يحسن بنا أن نرسم ما نحس، وليس ضرورياً أن نرسم ما نراه" إلا مفتاحاً لهذا التوجه الذي يعد آلية الفن التكعيبي، حيث تتعضد بمقولة "بابلو بيكاسو" (1881-1973) " إنني لا أعمل وراء الطبيعة، بل أمامها ومعها" الذي يشير فيها إلى أن (أمام الطبيعة)

تعني بديهية الشكل الرمزي، (ومع الطبيعة) لغرض التفريق عما وراءها ليمنح الحيوية الطبيعية لهذه الأشكال الرمزية، إذ أنه استوعب العالم الواقعي، وصار قادراً على بلوغ ما وراءه، ونفيه وخلق رؤىً جديدة في غيابه لم يرها الإنسان أبداً، بل (صار كيان بيكاسو بخلاف معظم الناس، ومعظم الفنانين شيئاً لا ينفصل عن كيان العالم، إذ أن خلق الفن هو الطريق التي يسلكها بين الذات والموضوع) اذ أتت التكعيبية من كلمة تكعيب، وهي مفرد مكعب الشكل الهندسي الذي يحمل ستة أوجه، وستة مربعات، والتكعيبية اسم أطلقه النقاد الفنيين سخرية على فناني التكعيبية في إحدى المعارض الفنية رغم المعارضة الشديدة فناني هذا الاتجاه لهذا الاسم، فالتكعيبية هدفت إلى طرح فكر جديد في الفن بعد سآمة الفنانين من الأساليب السابقة كالتأثيرية التي تقوم على تصوير ما تراه العين فقط من الأشياء في قيمها الظاهرية، دون التأكيد على القيم الكامنة فيها، وفكر التكعيبية يقوم في أساسه على اختزال العناصر المختلفة في العمل الفني، إلى أشكال وأحجام هندسية وخطوط مستقيمة مع تحطيم المنظور الخاص بها ولذا يرتكز مبدأ التكعيبية على الشكل أولاً، ومن ثم اللون ثانياً، وكذلك تقوم على الرؤية التي تجمع بين الأزمنة والأمكنة المختلفة في منظر أو لوحة واحدة.

الفردية، الفردانية :

نزعة تجعل من الفرد مقياساً لعديد من القيم الكونية، اذ ترمي الفردانية إلى تفسير الظواهر في الأدب، على ضوء مكوّنات الفرد.

والفرادة : مفهوم لساني يُسهم في إدماج الاسلوب الفردي في النظرية، ويرى (فاليزش) الفرادة بأنها عبارة عن مجموع العادات اللسانية لفردٍ ما في لحظةٍ ما.

المعرفة الديكارتية :

اساسها العقل الذي يدركه صاحبه ادراكاً مباشراً، اما المحسوسات فأن (ديكارت) وضحها في مثال شمع العسل وتغير صفاته المتداولة والتعارف عليها عندما تذيبه النار، فالصفات ليست في الشمع حقيقة بل هي مدركات للعقل ولا ترتسم لها صورة ذهنية على نحو ما ترتسم للمحسوسات، فحقيقة الشمع هي حقيقة عقلية وظاهر الشمع يدل عليه بقدر ما يدل عليه الثوب على حقيقة

الانسان، فلا تدرك الحقائق (عقلياً) الا بأبعاد الظواهر (تجريدها) ولذلك فالمعرفة بالاشياء (الموجودات) عند (ديكارت) عقلية وليست حسية، (فالعقل مهمته عند ديكارت ضبط الاستنباطات في آن مفرد بحيث يساوي بين الاستنباط والحس الذي هو منطق المنهج الديكارتي وغايته)، ويصنف(ديكارت) الافكار قائلاً بأن اكثر الخطأ شيوعاً بين الناس هو ظنهم بأن افكارهم شبيهة بالاشياء الخارجية وهي ثلاث انواع :

1- افكار مفطورة فينا والتي هي احوال ذهنية موجودة في النفس قبل التجربة (بالقوة) فأذا عرضت مناسبة من مناسبات التجربة خرجت الى العقل في الوعي او الوجدان فهي غريزية في النفس وليست مستفادة مصدرها قوة الفكر فهي واضحة وشاملة مثل الله والنفس والامتداد والزمان فهي احكام شاملة كلية لا تستطيع الحركات الجسمية احداثها.

2- افكار غربية مستمرة من الخارج وهي الافكار (العارضة) او (الحادثة) أي التي يبدو لنا انها مستمدة من الخارج كفكرة اللون والصوت والطعم فهي غامضة مبهمة وهي التي نعتقد فيها خاطئين بانها شبيهة بالاشياء الخارجية.

3- افكار من صنعي واختراعي وهي التي نركبها من الافكار العارضة كصورة مركبة.

المستقبلية Futurism :

حركة فنية ظهرت في عام 1909 في إيطاليا، ثم امتدّت إلى بلدان أوربية أخرى مثل، إنكلترا وروسيا، لترفض الماضي وتحرق كل الجسور التي ترتبط به (المتاحف، الآثار، المكتبات، الأكاديميات، التقاليد... الخ)، وتمجّد الحركة والسرعة، والحرب أيضاً (في إيطاليا بصورة خاصة).. وتجرّد الفن من قيمة (الأستيكية)، ولم يكن المستقبليون، على الرغم من حماسهم للماكنة، يتجاهلون الإمكانات الروحية للجنس البشري، وقد توقعوا خضوع الإنسان لآلاته، لخلق نوع جديد من البشر بقدرات عقلية جديدة،

وقد أعلن البيان الرسمي للمستقبلية لعام 1915، بأن العلم قد غيّر البشرية، وأن المستقبلية مدينة ببعض الشيء لـ(فرويد)، وقد أعلن (مارينتي) أن الإنسان في عصر الماكنة سيشبه المخترعات الآلية التي يعيش معها، فيتبنّى إيقاعاتها، ويشترك في أسرارها الحدسية، وسيكون الإنسان الجديد قاسياً عالماً بكل شيء، عدائياً خالياً من صفات الضعف، كالحب وغيره، ولمّا كانت الماكنة ستمكنّه من الانتقال بسرعة والطيران ويبسط إرادته في الفضاء، فإنه سوف يتضاعف عدداً ويكون قادراً على تبنّي العديد من المنظورات إن المستقبلية، في كل هذا، تركت آثارها على الكثير من الفنون الأوربية الحديثة، فنظرية الفنان المعماري (لوكور بوزييه) القائلة بأن البيت هو عبارة عن " ماكنة للسكن " تعكس بصمة المستقبليين على هذا الفن، كما أن الموسيقي (إيغور سترافنسكي) تأثّر في عدد من أعماله المبكرة بالأفكار الجديدة التي جاء بها المستقبليون في الموسيقى، وذلك بعد زيارته إيطاليا وإطلاعه على الآلات الميكانيكية التي صنعوها لتُحدث نوعاً من الموسيقى(موسيقى الضجيج)، ففي عام 1911 صنع (لويجي روسولو) أورغناً أطلق عليه اسم أورغن الضجيج، كان يرمي بوساطته إلى استحضار كل ما هناك من أصوات غريبة في الحياة اليومية، وهو عين في ما سعى إليه بعد الموسيقي الكورسيكي (أدغار فاريز) وغيره ممن عنوا بالموسيقى الكونكريتية، إذ ينظر المستقبليون إلى الموسيقى على أنها عبارة عن تتابع أمواج صوتية مهما كان مصدرها (نوتات موسيقية أو ضوضاء أو أي مؤثّر صوتي كان)، سبب تسمية المستقبلية بهذا الاسم لأنها تهدف إلى مقاومة الماضي، والأشياء التقليدية ونبذ الفنون السابقة لها، والبحث عن الأشياء الغير مألوفة التي تتحرك، وتتغير، وتجري بسرعة، والمستقبلية هي حركة أدبية ثقافية فنية ظهرت في إيطاليا عام 1909م، ولكن سرعان ما انتقلت إلى فرنسا، وذلك عن طريق البيان الذي أصدره مجموعة من الفنانين التشكيليين المستقبليين الذي دعوا فيه المثقفين، والفنانين الفرنسيين الانخراط في هذه الحركة، وبعد ذلك انتقلت لتشمل أوروبا، وأمريكا، وقد أسس هذه الحركة الشاعر الإيطالي (فيليبو تومانو مارينيتي 1876-1944م)، وتقوم المستقبلية في أساسها على التغيير المستمر بفاعلية في ذلك القرن، وعلى السرعة الخارقة والاستمرارية، والحركة

الدائية، ومظاهر العنف، والقوة، ومظاهر العصر الصناعي الحديث، والتقدم التقني الذي تعشه أوروبا في ذلك الوقت، وإيجاد أشكال فنية جديدة تناسب ذلك العصر.

الدادائية Dadaism :

حركة ثقافية وفنية، اسسها (تريستان تزارا) في السنوات (1915-1922) مثلت الدادائية حالة الفوضى النفسية التي لحقت بالانسان الغربي جراء الحرب العالمية الاولى، فشكلت في الاساس انتفاضه ضد الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي... احدثت الدادائية خرقاً في الرؤية البصرية ورسخت مباديء الفن اللاموضوعي من دون ان تتقصى منهجاً مفاهيمياً وفنياً محدداً، الا انها انطلقت معرفياً من الحدس بأعتمادها التلقائية المباشرة في الاداء بغياب أي رقابة عقلية او اعتبارات علمية، فقد كانت ممارساتهم الفنية اشبه بلعب شكلي تخيلي، فحدد اهتمامهم بالتجربة الفنية على كونه تلقائياً، لعبياً، لا عقلانياً، حراً، ومن دون تحديد اسبقية او اهمية لعنصر من العناصر الفنية على غيره، وركزت على الدلالات الايجابية لعامل الصدفة والطبيعة العفوية ونتائجها التشكيلية، وهي نزعة لاعقلانية وفوضوية، وكان الفنان يقصد منها الاحتجاج على الفوضى ايضاً والخراب، فكان هذا الفن المهد الأول لفن ما بعد الحداثة، والدادائية هي حركة آمنت بالغيبيات والحلم والخيال والثورة على الواقع المرير، وهذا ما مهدت اليه الحركة السريالية، وبعد تقصي ما أوحت اليه هذه الحركات الفنية، نعود الى الحركة السريالية، والتي انطلقت من ربى هذه الحركات أو المدارس لتبشر بالاحتواء التام لكل من هذه المفاهيم والتي جعلت من الخيال واللاوعي منطلقاً لديمومتها ومنعطفاً رحباً لحرية الفنان والاهتمام بذاته وانفعالاته الداخليه، وكانت مظهراً للفوضى الضاربة في تلك اللحظات الحرجة من تاريخ العالم، وشكلاً من أشكال الاستخفاف والازدراء بالمبادئ التقليدية، وبالثقافة النمطية، كما كانت بمثابة رد فعل لمذهب التجريد الصارم تبنّتها جماعة من أدباء وفناني أوربا الذين تلبّسهم العبث واللامبالاة، فأنتجوا المُهمّش، وتدفعهم روح العدمية والرغبة في سد الفراغ، ورسموا الأشكال التي لا تعني شيئاً، ويمكن القول بأن

الداداثية حركة متمردة على كل شيء في الحياة، لا منطق يحكمها ولا لغة تُفضي عن دوافعها، ولعلها كانت حركة من الفن للإنجاز على الفن، أو هي اللاشيء الذي يزعم أنه كل شيء، إن الداداثيين اختاروا كلمة (دادا) شعاراً أُريد له أن يجد روح الحركة وجوهرها، وعن اختيار هذه الكلمة، يقول (تريستيان تزارا) إن الكلمة ولدت دون أن يعرف أحد كيف كان ذلك، ويكفي القول أن هذه اللفظة تمثل أول لعثمة تتردد على لسان الطفل الرضيعأن الداداثية استخدمت المواد الهامشية، وحاولت الإيمان بقوة الذات على الإبداع والخلق، من خلال عدميتها، فلقد اجتاحت الفوضى والعدم والعبث، بضرب سلطة الأحكام الجمالية والقيم والأخلاق، فضلاً عن الهجوم على كل البنى الجمالية، تماماً كما فعلت فنون ما بعد الحداثة، إذ يمكن عدّها داداثية، تحاول بذلك أن تعبّر عن مبدأ العدمية وفرض الهامش واستخدام مواد متنوعة في اللوحة.

كلاسيك:

ان اصطلاح كلمة كلاسيك (Classic) بمعناها الدقيق قد أطلقت على الفن الإغريقي الذي ظهر في القرن الخامس ق. م، كما تُطلق كذلك، بوجه عام، على كل من الفن الإغريقي والروماني، إذ أصبحت كلمة الكلاسيكية تُطلق مجازاً على جميع فنون النحت والتصوير التي تطابق الطبيعة، وذلك لفصلها عن الاتجاهات الفنية المتعلقة بالمذاهب المعاصرة.

العقل، المنطق (Logos) **(كلمة الله):**

كلمة يونانية تجمع في مفهوم واحد المبدأ العقلاني الداخلي للنصوص اللغوية والمبدأ العقلاني الداخلي للبشر، والمبدأ العقلاني للكون الطبيعي، مما يُلقي الضوء عليها جميعاً، إذ تجمع كلمة (Logos) كل هذه المعاني مع معنى آخر هو (القانون)، فالمنطق، مبدأً عقلانياً داخلياً يسود ويُسيطر على الأشياء المادية الخارجية، و المنطق فرع من الفلسفة يعنى بمبادئ المحاكمة العقلية، ويقسم المنطق الى قسمين رئيسيين: منطق صوري، ومنطق مادي فالمنطق هو محاولة لتحليل ونقد الفكر وهذا التحليل قد يتعلق بالفكر نفسه او بمبادئه و صوره وقد يتعلق بمضمون الفكر او بمحتواه، والمنطق الصوري يهتم بصور

الفكـر أي طريقـة الـتفكير المبتعدة عـن الموضوعات المشخصـة الـتي هـي مـادّة المنطـق المـادي فالاسـتدلال الصـوري هـو وسـيلة المنطـق الصـوري كمـا ان الغايـة الاسـاس مـن المنطـق هـي محاولـة كشـف الانمـاط والصـور والـتي يمكـن رد الاستدلالات اليها حتى ان المنطق يكون مادياً عندما يمـلأ هـذه الصـور المنطقية بمـادة موضـوعية مسـتمدة مـن الخـارج ممـا يكـون معـه تلازمـاً في نمطـي المنطـق، فـالمنطق بحـث في الصـور الفكريـة الملائمـة لموضـوعاتنا، فالصـورة باقيـة (كليـة) تدوم و الذي يتغير و يتبدل هو المادّة الـتي تملائهـا، وليسـت هـذه الحالـة الباحثـة في الصـور مقتصـرة علـى المنطق الصوري (او المنطق عامة) بل ان كل العلوم تبحث عن الصـور الخاصـة بـالظواهر المكونـة لموضـوعاتها كونهـا ثابتـة رغـم تغير ظواهرهـا فـالعلوم كلـها صـورية مـن حيـث انهـا تجـرد الصـور مـن الموضـوعات لكـن المنطـق اكثرهـا تجريـداً و تعميمـاً، فـالعلوم مثـل المنطـق (ماديـة وصـورية) في بحثهـا وبـدرجات، وان اوضـح صـورة لتقسـيم المنطـق تعـود الى واضـع المنطـق المعـرفي (ارسـطو) حيـث قسـم المنطـق الى صـوري ومـادي فعلـى الـرغم مـن الـ(صـورية) الـتي وصـف بهـا هـذا المنطـق الا ان الصـورية تستلزم مادية وهـو مـا اوضـحه بعـد التحليلات الاولى في التحليلات الثانية و التي عاد (ارسطو) فيها الى المنطق المادي الـذي يهتم بأنطباق الفكر مع الواقع.

هوغوبال :

فيلسـوف وروائـي وشـاعر وصـحفي وصـوفي، وهـو ينتمـي إلى بلـد المفكـرين والموسيقيين الكبار (ألمانيا)، جاء إلى سويسرا، عنـد نشـوء الحـرب العالميـة الأولى مـع صـديقته (إيمـي هينغـز) الـتي تُجيـد الغنـاء وإلقـاء الشـعر، وهوغوبـال (صـعلوك مثقّف)، سـاهم في إقامـة أول ملتقـى بجمـع الصـعاليك ألا وهـو (كابريـه فـولتير)، ويقـول (هوغوبـال) : " أخـذ الإنسـان يختفـي تـدريجياً في الرسـم، ولم تعـد الأشـياء تظهر على اللوحة إلاّ على هيـأة مجزّأة، وهـذا دليـل آخـر علـى أن السـماء البشـرية باتـت قبيحـة وباليـة، وإن الأشـياء المحيطـة بنـا أصـبحت مبعثـاً علـى الاشمئـزاز، والخطوة التالية هي على الشعر أن يتخلّى عن اللغة مثلما تخلّى الرسم عن الأشياء للأسباب نفسها... "، اذ يتمسّك (كريتلر) بتصـريح (هوغوبـال)، الـذي يقتفـي أثـر

(فرويد)، وهذا التصريح الذي يقول إن (النزعة الطفولية) عند الدادئيين تتآخم (الطفالة Infantalism) " الاحتفاظ بخصائص الطفولة الجسمانية أو العقلية أو العاطفية إلى ما بعد سن البلوغ – المورد "، والجنون، والبارانويا Paranoia (جنون الاضطهاد أو العظمة أو الارتياب – المورد)، و" تأتي من الاعتقاد بالذكريات الأولية Pre-recoirection حول الحياة البدائية التي غلّفها النسيان، هذه الذكريات التي تتحرر في الفن على شكل حماسة جارفة، أما في دار المجانين، فعلى شكل مرضي ".

الوجودية Existentialism:

تيار لاعقلاني في الفلسفة الحديثة، حاول أن يخلق نظرية جديدة للعالم، أشهر فلاسفة هذا التيار (مارسيل ياسبرز، هيدجر، سارتر، ألبير كامو)، إذ إنها فلسفة ترفض القيم، وتحاول أن تقيّد من حرية الفرد نوعاً ما (عند بعض أتباعها) حتى لا تكون حريته مُدمّرة أشبه بالفوضى لا بالتنظيم الذي يفيد الفرد، إذ أن الوجودية فلسفة هذا التناقض، إنها نتاج سنوات الحرب التي دمّرت الشباب، والذين عادوا يائسين غير مؤمنين بأيّة قيمة سابقة، لأن القيم السابقة أوصلتهم إلى ما هم عليه، فهي تلك الفلسفة التي وجهت جل اهتمامها على لسان أعلامها من المفكرين الفلاسفة إلى (الإنسان – الذات الإنسانية) في الوجود الأكثر تحسساً وهو وجود اليومي وسط العالم والناس والآخرين، مع كل المشاريع والهموم النابعة منه، حيث كانت الوجودية هي كبرى الفلسفات التي أعلنت انهيار الجانب النظري في عصر القرن العشرين، فأعطى معنى للحياة (معناه هناك حياة خاصة – فردية – يجب تقديرها في اتجاها ومسلكها)، أي الاهتمام (بالوجود الإنساني الواقعي المشخص) وليس مجرداً من كل تعين – بل اهتموا بموافقة الواقعية التي تربطه بزمانه ومكانه وظروفه وأحواله ومكانته من الكون وعلاقته بالآخرين – وعالجوا من خلال ذلك اكبر واهم مشكلة تقف إمام الوجود الإنساني انها مشكلة (الحرية) حتى انهم وحدوا بينها وبين وجوده، اذ إن الإنسان يجد نفسه حيال مواقف عليه ان يختار من بينها ومن هذا الاختيار تنشأ مسؤولية عن افعاله، وهذا الاختيار لا يقترن برؤية سابقة، ولايكون

مسبوقاً بتدبير عقلي، او تحديد لغاية او معرفة ببواعث وهذه هي (الحرية الانسانية) مقيدة بمواقف تتحكم فيها ولكن في مقدور الانسان ان يتخلص منها وان يمارس حريته ومن ثم كان الانسان صانع افعاله ومصيره، اذ انها تعد مذهب فلسفي يضفي الامتياز على الوقائع الإنسانية، العيانية والفردية (الوجودات)، بالقياس على معاني مجرّدة، مفاهيم كلية (الماهيات) منقطعة عن الواقع والوجودية، تفكّر في الوضع الإنساني، هي رفض أول الأمر: رفض الفلسفة العقلانية المنهجية التي تسهب في قولها عن "الكينونة"، وفي منشأ هذه الحركة، التي انبعثت نحو نهاية الحرب العالمية الثانية، والوجودية هي تيار فلسفي يعلي من قيمة الانسان ويؤكد على تفرده، وأنه صاحب تفكير وحرية وارادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه، و هي حركه فلسفيه تقترح بأن الانسان كفرد يقوم بتكوين جوهر و معنى لحياته، ظهرت كحركه ادبيه و فلسفيه في القرن العشرين، على الرغم من وجود من كتب عنها في حقب سابقه، و توضح ان غياب التأثير المباشر لقوه خارجيه (الاله) يعني بأن الفرد حر بالكامل و لهذا السبب هو مسؤول عن افعاله الحره، والانسان هو من يختار ويقوم بتكوين معتقداته و المسؤوليه الفرديه خارجاً عن اي نظام مسبق، و هذه الطريقه الفرديه للتعبير عن الوجود هي الطريقه الوحيده للنهوض فوق الحاله المفتقره للمعنى المقنع (المعاناه و الموت و فناء الفرد) يؤمنون إيماناً مطلقاً بالوجود الإنساني ويتخذونه منطلقاً لكل فكرة ويعتقدون بأن الإنسان أقدم شيء في الوجود وما قبله كان عدماً وأن وجود الإنسان سابق لماهيته ويعتقدون بأن الأديان والنظريات الفلسفية التي سادت خلال القرون الوسطى والحديثة لم تحل مشكلة الإنسان ويقولون إنهم يعملون لإعادة الاعتبار الكلي للإنسان ومراعاة تفكيره الشخصي وحريته وغرائزه ومشاعره يقولون بحرية الإنسان المطلقة وأن له أن يثبت وجوده كما يشاء وبأي وجه يريد دون أن يقيده شيء، يقولون إن على الإنسان أن يطرح الماضي وينكر كل القيود دينية كانت أم اجتماعية أم فلسفية أم منطقية، لا يؤمنون بوجود قيم ثابتة توجه سلوك الناس وتضبطه إنما كل إنسان يفعل ما يريد وليس لأحد أن يفرض قيماً أو أخلاقاً معينة على الآخرين والوجودية تنقسم إلى قسمين: (وجودية) ملحدة، و(وجودية مسيحية)، فالوجودية الملحدة من أبطالها في عصرنا الحاضر:

(جان بول سارتر) وقد تأثر في فلسفته بمؤلفات (هوسرل) و(هيدجر)... وقد كان شيوعياً في ابتداء أمره، ثم عدل عن ذلك إلى (الوجودية) التي تزعمها، وصار على طريق نقيض مع الشيوعية، ولذا كل من الفريقين يحارب الآخر ويهاجمه أشد مهاجمة، لكنه يعتقد بأن المستقبل للاشتراكية، لأن ظروفها باقية، ولـ(سارتر) مكان خاص في (باريس) يرتاده مريدوه، ولهم أشكال غريبة وهيئات خاصة من حيث الملبس وما إليه، لكن (سارتر) بمبدئه (الوجودي) عاجز عن الإدارة التي تتطلبها الظروف الراهنة، ولذا يتنبأ المراقبون للتيارات بأن مبدأه مكتوب عليه بالفشل..ولـ(سارتر) آراء خاصة حول (الكون) و(الإنسان) و(النظام) و(الأخلاق) وما اليها، وكثيراً ما يميل إلى صب آرائه في القوالب القصصية، مما يجعل فهم آرائه أصعب، والوجودية ليست مبدءاً اخترعها هو بل كانت من ذي قبل وإنما نفخ فيها وجعل لها قوالب جديدة ، أما الوجودية المسيحية فمن أبطالها: (غابريل مارسال)، وهاتان الوجوديتان، وإن كان بينهما نقاط من التفاهم، إلا أن بينهما نقاطا أكثر من التخالف... كالاختلاف الكثير بين اتجاهات رجال كل تيار من (الملحدة) و(المسيحية) فالوجودية فرق ومذاهب، وان (سارتر) يؤكد على أن لكل شيء من الأشياء ماهية ووجوداً، فالماهية هي مجموعة ثابتة من الخصائص، والوجود هو نوع من الحضور الفعلي في العالم... يعتقد كثير من الناس أن الماهية تأتي أولاً ثم يتبعها الوجود، إن أطول هذه الفكرة موجودة في التفكير الديني: بدليل أن من يريد بناء بيت يحسب أن يعرف بدقة صورة هذا البيت وهيئته وهنا تسبق الماهية، وكذلك شأن من يؤمنون بأن الله هو خالق الناس انهم يعتقدون أن خلق الله قد تمّ بعد أن استعان بفكرته عنهم، وهي ماهيتهم، أما الذين لم يحتفظوا بإيمانهم بالله فقد احتفظوا بهذه الفكرة التقليدية القديمة بأن الشيء لايتحقق وجوده ما لم يكن منسجماً مع ماهيته، وقد رأى القرن الثامن عشر كله، أن هناك ماهية مشتركة عامة، لكل الرجال دعيت بالطبيعة البشرية، وخلافاً لهؤلاء جميعاً تؤكد الوجودية: أن الوجود يسبق الماهية عند الإنسان فقط والإنسان وحده، يعنى هذا ببساطة كلية: أن الإنسان يكون أولاً، أي يتحقق وجوده ثم يصبح بعد ذلك هذا أو ذاك»، أما بالنسبة لمجال القيم والمثل والأفكار، فأن الانسانية قد استقرت خلال تجاربها المتلاحقة، عبر

المدى الطويل، على قيم محدودة في مجال الفرد والجماعة، وقد مهرت هذه القيم العالي من عرقها ودموعها ودمائها، لذلك فأن أي تغيير تخبطي عشوائي، لمجرد التغيير سيؤدي إلى مزيد من الضلال والتيه والتمزّق والألم، ولن يتم هذا التغيير العشوائي، إلا على حساب سعادة الإنسان إن سبباً أساسياً من أسباب الاضطراب والقلق في العصر الحديث هو التغيير المستمر للقيم، هذا التغيير السريع الذي يفوق حدّ التصور، فلو أخذنا قيمة من قيم العصر الحديث، (كالحرية) مثلاً، ورسمنا لتغيرها خطاً بيانياً خلال فترة القرن التاسع عشر والقرن العشرين (م) لوصلنا إلى خط رجراج متذبذب، أقصى درجات التذبذب، فمفهوم الحرية بعد الثورة الفرنسية، كان يعني إعطاء الإنسان بعض حرياته الشخصية، ثم تغير مفهوم الحرية فأصبح يعني عند الرأسمالي حرية جمع الثروات الطائلة واحتكار الأرزاق واستغلال البشر، ثم تغير المفهوم، فأصبح يعني عند الشيوعي إقامة دكتاتورية وحشية تنحر دماء الناس وتزهق أرواحهم، وأخيراً أصبح مفهوم الحرية يعنى عند الفاشستي، تسلط شخصي على مقدرات أمة كاملة، إن الاختلاف في مفهوم الحرية من مجتمع إلى آخر يبلغ حد التناقض الكامل، وما هذا الاختلاف والتباين في المفهوم إلا لأن أشخاصاً ألّهوا أنفسهم، ووجهوا قطاعات بشرية كاملة، فرسموا خطوط سيرها حسب أهوائهم واجتهاداتهم القاصرة، كان في الماضي منهم (ماركس) واليوم... (سارتر) وغداً غيرهم»، اذ تدعو الوجودية إلى الخمول، واندفاعها إلى اليأس و تقوية الروح الفردية الحالمة، التي تبتعد عن المجتمع ومشاكله الراهنة و استحالة تحقيق أي انتاج ذي طابع اجتماعي عام و اكتفاء الوجودية بتصوير مظاهر الحياة الحقيرة، ونسيانها مظاهر الحياة الآملة القوية التي تؤمن بمستقبل عظيم، كما ان الوجودية لا تؤمن بالتعاون الاجتماعي و تنكر الوجودية فكرة الله، وتنكر القيم الالهية، وخلوها من مواقف جدية انسانية في الحياة، والوجودية أداة للتفسخ الاجتماعي لأنها تحول دون أن يصدر أي من الناس حكماً على تصرفات الآخرين، بحيث يكون كل فرد عالماً قائماً بذاته في مجتمع يحتاج إلى التعاون، والانضواء الجماعي والمسؤولية المشتركة المتبادلة، كما إن الوجودية جاءت ردة فعل على تسلط الكنيسة وتحكمها في الإنسان بشكل متعسف بأسم الدين، وتأثرت بالعلمانية وغيرها من الحركات

التي صاحبت النهضة الأوروبية ورفضت الدين والكنيسة تأثرت بسقراط الذي وضع قاعدة "اعرف نفسك بنفسك"، تأثروا بالرواقيين الذين فرضوا سيادة النفس، فالوجودية فلسفة من الفلسفات وليست ديناً من الأديان، وهي من أحدث المذاهب الفلسفية وأكثرها سيادة في الفكر المعاصر، والوجودية بمعناها العام هي إبراز قيمة الوجود الفردي للإنسان، وقد ظهرت الوجودية نتيجة لحالة القلق التي سيطرت على أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى واتسعت مع الحرب العالمية الثانية، وسبب هذا القلق هو الفناء الشامل الذي حصل نتيجة الحرب أنها : (مذهب فلسفي يقوم على دعوة خادعة وهي أن يجد الإنسان نفسه، ومعنى ذلك عندهم أن يتحلل من القيم وينطلق لتحقيق رغباته وشهواته بلا قيد، ويقولون أن الوجود مقدم على الماهية، وهذا اصطلاح فلسفي معناه أن الوجود الحقيقي هو وجود الأفراد، أما النوع فهو اسم لا وجود له في الخارج، فمثلاً زيد وخالد وابراهيم وهؤلاء موجودون حقيقيون لا شك في وجودهم ولكن الإنسان أو ا لنوع الإنساني كلمة لا حقيقية لها في الخارج كما يزعمون) " الفلسفة الوجودية " : (إحدى المذاهب الفلسفية، وفي الوقت نفسه هي من أقدمها، أحدثها لأن لها مركز الصدارة والسيادة في الفكر المعاصر.... والوجودية أيضاً من أقدم المذاهب الفلسفية لأن العصب الرئيسي للوجودية هو أنها فلسفة تحيا الوجود، وليست مجرد تفكير في الوجود، والأولى يحياها صاحبها في تجاربه الحية وما يعانيه في صراعه مع الوجود في العالم، أما الثانية فنظر مجرد إلى الحياة من خارجها وإلى الوجود في موضوعه) الوجودية - فلسفة، ولكنها فلسفة من نوع جديد يختلف مفهومها عن مفاهيم الفلسفة التي استقرت من قبل وبلغت أوج بنيانها عند (هيجل) فقد شيد بناءاً فلسفياً عقلياً كله ينبني على تصورات عقلية مجردة يربط بينها منطق الديالكتيك الذي يقتضي التعارض والتضاد ويتأسس على الجدل، وفي هذا البناء الفلسفي الذي نقصته الوجودية نلاحظ أنه قد استقر عند الفلاسفة أن كل ما هو موجود هو عقلي وكل ما هو عقلي هو موجود هذا البناء الفلسفي لم ترض عنه الوجودية فثارت ثائرتها في وجهه، قال سيرن كيركجور - الأب الحقيقي للوجوديه ومؤسسها - (الفلسفة ليست أقوالاً خيالية لموجودات خيالية، بل الخطاب فيها موجه إلى كائنات موجودة).

العدم Nonbeing :

العدم ضد الوجود، وهو مطلق أو إضافي، فالعدم المُطلق هو الذي لا يُضاف إلى شيء، والعدم الإضافي أو المُقيّد هو المُضاف إلى شيء كـ(عدم الأمن، عدم الاستقرار)، والعدم إما أن يكون سابقاً، وهو المتقدم على وجود الممكن، وإما أن يكون لاحقاً، وهو الذي يكون بعد وجوده، قال (بركسون) : إن معنى العدم المُطلق معنى متهافت، وهو يهدم نفسه بنفسه، لأنه إذا كان حذف الشيء يوجب استبدال غيره به، وكان لا يمكن تصوّر غياب الشيء إلاّ إذا أمكن تصوّر حضور شيء آخر في مكانه، وكان معنى الحذف هو الإبدال، ومعنى العدم عند (هيجل) مساوٍ لمعنى الوجود، أما عند الفلاسفة الوجوديين، فإن العلاقة بين هذين المعنيين مختلفة، مثلاً (ياسبرز) يقول : إن العدم عنوان الوجود، ويقول (هيدجر) : إن العدم يتجلّى على هيئة حضور مرة وغياب مرة أخرى، في حين أن (سارتر) يقول : إن العدم متأخر عن الوجود، وهو يتبعه دائماً، وقد بيّن، أن لمفهوم العدم صفة مصطنعة، لأنه لا معنى له إلاّ من جهة ما هو نفي الشيء أو فقدان شيء لا وجود للعدم بذاته، أي الوجود للكائن الذي يتصوّر عدم الأشياء، فكأن العدم لا يجيء إلى العالم إلاّ بطريق الإنسا ن فالعدمية مذهب ينكر القيم الأخلاقية، ويعدها مجرد وهم وخيال مع تحرير الفرد من كل سلطة مهما يكن نوعها، ويقول بأنه لا يمكن تحقيق التقدم إلا بتحطيم النظم السياسية والاجتماعية التي تسلب الفرد حريته فالعدمية عند (نيتشه) تتمثل بعدة مراحل. :

مرحلة " <u>العدمية الناقصة</u> " المرتبطة بنزعة (شوبنهاور) التشاؤمية، المعتمدة على فكرة الألم القائلة بأفضلية العدم على الوجود، الداعية إلى تحطيم إرادة الحياة المؤمنة بالتنسك البوذي كبديل عن إنهيار القيم واندحارها، إنها إذن، لا تواجه العدم بل تكتفي بالتبرم والتهرب منه لذا فهي " عدمية ناقصة " تعترف بأنهيار القيم القديمة دون أن تجرؤ على الشك في أساسها المثالي، إنها تعتمد على تعويض فكرة الإله بفكرة الأوثان.

مرحلة " <u>العدمية الخنوعة</u> " المتبرّمة من فقدان الحياة لأساسها والقيم لمدلولاتها، والمسلمة أمرها للقدر الذي يجعل كل شيء سائراً إلى الأفول والزوال،

إنها إذن، لا تعمل أي شيء للمقاومة، وعوض أن تجابه الأفول تتلقاه بعجز يدل على موت في الإرادة ونقص في الهمة.

مرحلة " **العدمية النشيطة الفعالة** " التي ينبغي للإنسان الأعلى أن يسهم في تطويرها، وهي تختلف عن سابقاتها من حيث، إنّ فقدان القيم لمدلولاتها لا يجب أن يمنعنا من أن نواصل السير في جنازتها من دون أسى أو أسف، يقول (نيتشه) " لقد فقدت القيم معانيها، هذا لا يهم، المهم أن نكون نحن وأن نطور أشكالاً من القيم تتسم بالجدة والقوة "، ويرى (نيتشه) أنّ تحقيق هذا الفعل يتطلب من اختيار صفوة من " الرجال الإشداء الأقوياء " الذين يعملون على تمكين الإنسانية من تجاوز أحوالها " المريضة " ويكون ذلك برفع أسباب توترها وقلقها (الناتج عن الإحساس بالعدمية)، والاعلان عن موت آخر إنسان، والتبشير بميلاد الإنسان الأعلى الجديد ومن هذا نعرف إنّ إله نيتشه يموت، لأنّ المعرفة لم تعد بحاجة إلى الإيمان بخلود الروح.

التعبيرية Expressionism:

حركة نشأت في ألمانيا أولاً في أوائل هذا القرن، وفي واجهة عالم مصطنع متكلّف، تحكمه القوانين الخارجية والآلية العلمية، إذ اهتمت بالفرد أولاً في كل ما له من خصائص باطنة وغرائز أصيلة ومشاعر لا يمكن ردّها إلى منطق، وميول وحشية ونزعات قاسية، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر، والوعي باللاوعي، والأحلام بالحقيقة، والطبيعي وما فوق الطبيعي، وتصطلح فيها الأضداد لتؤلّف الواقع المعقّد المستعصي على الفكر... ويشف ذلك كلّه عن عالم فاسد، أو يدفعنا ذلك إلى اليأس، أم إلى بعث جديد وراء تجديد الإدراك والدين والتعبيرية ليست مدرسة، وإنما هو اتجاه يعتمد فيه الفنان على شخصيته واسلوبه فقد جاءت مع الضباب والرياح الشمالية الباردة ودعا إليها المصور النرويجي (ادورد مونخ Eduard Munch) بعد أن مضى السنوات الأولى من حياته الفنية في باريس وبرلين، وكل أفعال الإنسان هي عبارة عن تعبير، مع أن كل الفنون هي تعبير عن الكاتب أو الموقف أو العمل، ولكن بعض الفنون تتعمد أن تنقلنا عبر صورة فنية تحاول أو ربما تطلق عاطفة أو رسائل

محملة بشحنة عاطفية وهذا النوع من الفنون هو تعبيري، كما أن الكثير من فن القرن العشرين وخصصاً في أوربا الوسطى هو من هذا النوع ومصطلح التعبيرية لها مقارنة بالأدب والعمارة والموسيقى على الرغم من أنه ليس هناك حركة تسمى التعبيرية، كما ان اصطلاح التعبيرية بوصفها اتجاهاً مضاداً للحركة التأثيرية، إذ جعل تحت هذا العنوان تقسيماً محدداً لكل مظاهر الفنون الثورية وهي (الاتجاهات المعاصرة بأعتبارها ثورة ورد فعل ضد الكلاسيكية، وكان ذلك في عام 1910، إذ شمل التقسيم التكعيبية، والحركة التجريدية ضمن نطاق التعبيرية).

إيفان غول (1891 – 1950):

شاعر يكتب باللغتين الفرنسية والألمانية، جاء من (الزاك لورين)، إذ قضى بعضاً من سنين الحرب في سويسرا، والتقى (آرب) وسرياليين آخرين، كما كان متأثراً بـ(أبولينر)، نشر مسرحية بعنوان (ميثوسالم)، إذ تظهر إحدة الشخصيات منشطرة إلى ثلاثة أقسام، وهكذا يكون التشابه بينه وبين (مارينتي) واضحاً، كما احتوت النسخة المطبوعة من مسرحية (ميثوسالم 1922) على مقدمة كتبها (جورج كايسر)، وعلى رسوم بـ(جورج غروسر)، اذ يمثل حلقة الوصل بين التجمعات الفرنسية والألمانية والتعبيريين، إذ كان (غول) كـ(مارينتي) متأثراً كثيراً بالسينما، نشر مسرحيتين بعنوان مشترك واحد(مسرحيات سامية أي سريالية)، استخدم فيها التقنيات السينمائية.

الفوتومونتاج photomontag:

محاولة لإضفاء طابع فني للتصوير الفوتوغرافي، وتجاوز وظيفته المحدودة في نقل الواقع المباشر، إذ يؤكد بعض الدادائيين (راؤول هوسمان) أنهم في أعمالهم الفوتومونتاجية هذه، أرادوا أن يعززوا الجانب اللافني فيها، الجانب الهندسي بالأحرى، ويمكن عد الفوتومونتاج محاولة للجمع بين الواقع والخيال، لخلق واقع جديد مُكثّف، كالجمع بين الأشياء المُسطّحة وغير المُسطّحة، القريبة والبعيدة، وتحقيق الشفافية، والتداخل الزماني والمكاني... الخ، و(الفوتومونتاج) بوصفها الظاهرة البارزة لمساهمة جماعة برلين في هذه الحركة،

بأعتبار أن هذه الطريقة تجمع بين الصورة الفوتوغرافية ومواد أخرى مطبوعة، يُضاف إليها أحياناً الرسم والتصوير، وقد ابتدأت السخرية من وضع (دوشامب) شاربين على وجه (الجيوكندا)، وابتدأ من هذه العملية تقنية (الفوتومونتاج) التي تسمح بالوثائق والصور الواقعية أن تتغيّر وظائفها، كما هو (البورتريه) الملغّز، المصوّر بإشارة التعجّب، وملصقات الصور المتباعدة والملتبسة في صورة (جورج غروز) عام 1919 بعنوان (المُخترع التعيس).

جون هارتفيلد Gohn Hartfield:

يُعد أحد مبتكري فن التوليف الصوري، أنشأ مع شقيقه (ويلاند) دار نشر بأسم (مالكفيرلاغ)، وأصبحت الدار بعدئذ مركزاً متخصصاً بنشر أدبيات الجناح اليساري، وبخاصة نتاجات الأدب السوفييتي الجديد، وقد جهد (هارتفيلد) أن يؤلّف بين أبعد المواد ليُضفي على الأشياء غير المنتظرة والبعيدة عن التصديق طابعاً منطقياً معقولاً، فقد تأسس في برلين (نادي دادائي) كبير جداً، احتشد فيه (راؤول هوسمان، جورج غروز، جون هارتفيلد)، إذ طوّروا بجهودهم المشتركة تكنيك التوليف الفوتوغرافي (Photomontage)، وجعلوه أداة فاعلة في التدمير.

الحدس:

هو الإدراك المباشر لموضوع التفكير، وله أثره في العمليات الذهنية المختلفة، فيلحظ في الإدراك والحس، ويسمّى حدساً حسّياً، ويكون أساساً للبرهنة والاستدلال، ويسمّى حدساً عقلياً، فبالحدس نُدرك حقائق التجربة، كما نُدرك الحقائق العقلية، والحدسية: مذهب يردّ المعرفة في صورها المختلفة إلى الحدس، ويرى (برجسون) أن الحدس هو السبيل الوحيد لمعرفة المُطلق فالحدس قدرة فائقة عند الانسان تستطيع ان تنفذ وتستشف الواقع كما هو في حقيقته من غير الحاجة الى توقفه عن الحركة والديمومة وتجزئته وتحليله، وان هذه القدرة لا يمكن ان نغفل اهميتها في الحياة والفن وقد أشار (ديكارت) إلى أنّ الحدس الفكري " أقصد بالحدس لا شهادة الحواس وهي متغيرة، والحكم الخدّاع حكم الخيال، وإنما أقصد به الفكرة المنبثقة التي تقوم في ذهن خالص

وتصور عن نور العقل وحده "، من هنا نصل إلى حقيقة إنّ (ديكارت) بالحدس قد استبعد شهادة الحواس المتغيرة وشهادة الصور المتخيلة القائمة في الذاكرة بالاستناد إلى الواقع واعتبر الحصول على الحقيقة يتم حدسياً بفعل فكرة مجردة منبثقة من الذهن بفعل النور الفطري فذكر (ديكارت) : " أنا شيء يفكر وما هو الشيء الذي يفكر هو شيء يشك ويدرك ويتذهن ويثبت وينفي ويريد ويرفض ويتخيل ويحس ".

توما الاكويني Aquiny Toma1274-1225 :

شخصية هامة — دعى الى ميتافيزيقية اكثر نقدية، وهو الذي عمل على تركيب العصر الوسيط الخالد –(1274-1225) والذي الف بين الارسطية و اللاهوت المسيحي وقد عبر (توما الاكويني) عن الإنسان، بأنه (عقل ويد)، وان العقل يقصد به (الفكر) أو التصور الذهني بتعاقب الصور، اما (اليد) فأن وظيفتها هو تنفيذ العمل الفني ، ففي المرحلة الأولى من الحياة الإنسانية، كانت اليد هي الأداة التي تحرك العقل، فحركت وظيفته، فكان الفعل والنتيجة، ان (توما الاكويني) رأى " أن الجمال يتطلب ثلاثة أشياء " أولها السلامة أو الكمال وذلك لان كل ما هو ليس بكامل يعد قبيحاً، ثم يتلو ذلك التناسب أو التناغم، وأخيراً يجيء اللمعان أو الصقال، لأننا نسمي بالجميل كل ما له لون لامع صقيل، وقد اعتبر الانسجام سمة جوهرية للجمال الفني وللحياة الفاضلة، وعندما نبحث في آراء (توما الاكويني) الجمالية يجب أن نلاحظ انه خطا خطوة إلى الأمام بالنسبة (لأوغسطين) وغيره من ممثلي الأفكار الجمالية في الحقبة الأولى من الإقطاعية، فهو يحاول أن يفصل الجميل من الطيب الأمر الذي يكشف عن وجود محاولة لشرح نظرية جمالية ذات مفهوم معين، وقد عاش (توما) في تلك الحقبة التي عانت فيها رمزية العصور الوسطى من الانهيار التدريجي، فمثلاً (دانتي) اتجه نحو الرمزية (الجميلة) ولهذا يحاول (توما الاكويني)، أن يبرر جمال العالم المحسوس وان يجد الأساس الموضوعي للرائع بشكل واضح، (هناك ثلاثة أشياء يجب أن تتوفر في الجمال، أولاً : الكمال (integritas) فإذا كان ناقصاً فهو قبيح (Turpe)، ثانياً : التناسق والضروري والانسجام وفي النهاية الوضوح ولهذا السبب

فأن كل شيء لونه براق يدعى رائعاً)، ويحاول (توما) أن يعرف صفة الشعور الجمالي النزيه، ويفرق (توما) بين الرائع والطيب " أن الجميع يتمنون الخيرات ولكن ميزة الرائع هي أيضاً في انه يهدا الرغبات"، اذ إن الفن برأي (توما الاكويني) هو المحاكاة وبذلك يسير على خطى (أرسطو)، وهو يرى (كأرسطو) أن معنى الفن يكمن في المعرفة، وان الشيء الرائع برأيه هو ذلك الشكل الذي يعكس الأصل بدقة ولو أن هذا الأصل كان بحد ذاته مشوها.

الرواقيون Alrawaquoon:

الرواقية: إحدى الفلسفات التي شاعت في الفترة الهلينستية- الرومانية، أسسها (زينزن الكيتوي) في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد، وتستمد اسمها من (الرواق) وهو بهو ذو أعمدة، و(الرواقيين) هم أول من أكدوا بأن للعلامة وجهين، هما الدال والمدلول، وان الدال يدرس بالحواس، والمدلول يفهم بالذهن، أو يترجم فيه، ولقد وضع (الرواقيون) نظرية خاصة بهم عن أصل المعرفة ومعيار الحقيقة، ويقولون أن كل معرفة تدخل إلى العقل من خلال الحواس، فالعقل (لوحة بيضاء) تنقش عليها انطباعات الحواس والعقل قد يكون له نشاط معين خاص به لكن هذا النشاط قاصر تماماً على المواد التي تقدمها أجهزة الحس، وهذا بدوره يتعارض مع مثالية افلاطون الذي عنده العقل وحده هو مصدر المعرفة والحواس، هي مصادر كل خطأ ووهم' والفلسفة الحقيقية (للرواقية) هي الفلسفة العملية والتي تقوم على العمل المطابق للعقل حيث إن العمل المطابق للعقل هو الذي يجري بمقتضى قوانين الطبيعة فيظهر ان الغاية من الفلسفة ان تكون فلسفة عملية ذلك إن الرواقيين ينظرون إلى الفلسفة بوصف أنها الأخلاق وإن الأخلاق أو الفلسفة بالمعنى العام هي أن يفعل الإنسان وفقاً لقوانين العقل وفي سيره بمقتضى العقل إنما يسير بمقتضى قوانين الطبيعة، وقد كان للجانب الأخلاقي لدى (الرواقية) تأثير في (البرجماتية) فقد استمدت من قول الرواقية (غاية الإنسان هي العمل) أي اهتمامها بالجانب العملي الذي جعلته أكثر قرابة من روح التفكير الإنساني، فالإنسان بطبعه يميل للبحث عن العمل المثمر للحصول على الثمار من أي قضية يريد التفكير بها، واهتمت الرواقية وبشكل واضح بتحصيل النتائج المترتبة على

الفعل حيث كانت البرجماتية المدرسة الوحيدة التي أثرت الجانب العملي الذاتي، كما فعلت الرواقية من قبلها وآثار النظرية الرواقية نراها واضحة بشكل بارز عند (وليم جيمس William James) الذي اهتم بالجانب العملي الذاتي، وتشير الى ان الله هو القوة الخالقة للعالم والوجود، اللوغوس يحمل في ذاته بذور القوة العاقلة للموجودات، والله ايضاً هو النار الذي تعطي الشكل وعلى اللوغوس الذي يبني النظام، اذن الكون لديهم هو جوهر حي لانه فيه الحياة والفكر ولذلك فيه روح الهية، وبصورة مختصرة الرواقية هي فلسفة مادية ملتزمة مقولة (بارمندس) وحدة الوجود، لا يفرقون بين العالم والله التي اصبحت فيما منبع لبدعة الغنوصية الحلولية، يؤمنون بالقدر المحتوم الذي يناقض العقل والضمير الانساني ولهم الكثير مبادئهم الاخلاقية النبيلة المعقدة المبنية على المسيرة الغائية(العناية الالهية) والسببية (القدرية) لذلك الانسان مسير من العالم الخارجي وليس مخير، فقط الارداة الداخلية والسيطرة على النفس وترويضها وسيلة الوحيدة لتغير هذا القدر المحتوم، لذلك يقول (سينيكا) احد مفكريهم : (ان من يتمتع بالارادة هو الذي يقود القدر، ومن لا يتمتع بالارادة سحقه القدر).

أوغسطين: Augustin (44-354):

يعرف بالقديس، ويعرف بأسم،أوليوس و(اوغسطين) من فلاسفة العصر الوسيط الذي يمثل العصر الكنيسي (الوسيط) قد اتبع مبدأ الراوقيين في هذا الصدد، فقال: "ان كل تعبير لغوي له تناظر دلالي، واهم ما جاء به (اوغسطين) : (هو عملية الدمج بين نظرية العلامات، ونظرية اللغة وذكر بأن الكلمة، ما هي الاّ علامة على الأشياء الموجودة في الخارج فعندما نقول (علامة) فنحن نعبّر عن كلمة، وعندما نقول (كلمة) نعبّر عن علامة، فالعلامة والكلمة هما علامتان وكلمتان بآنٍ واحد ولكن العلامة قيمتها اكبر من الكلمة، فكل كلمة (علامة)، شب أول الأمر على وثنية ابيه ولكنه اعتنق المسيحية في سن الرابعة والثلاثين ودافع عن الكنيسة دفاعاً قوياً جعله في العالم المسيحي بمنزلة الامام ايقن (اوغسطين) بوجود العقل، فالشك فيه هو نفسه تفكير عقلي، ووجود العقل في الانسان دليل على وجود الله، والا فمن اين يأتي للعقل مقاييسه التي يميز بها

بين الحق والباطل، ويرى (اوغسطين) ان السبيل الى الخير الاسمى هو الاتحاد بالله بواسطة التأمل، واقوى دافع الى الخير والفضيلة هو الحب : حب الله وحب الانسان وقد تركت الأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة بصماتها واضحة ايضاً لدى القديس (اوغسطين) في الفكر المسيحي في العصور الوسطى فقد عبر (اوغسطين) عن الجمال ممثلاً في الوحدة أي الله وان مفاهيم الجمال والفن، كالتساوي، والتشابه والانسجام ماهي الا انعكاسات للحقيقة أو الكلمة، أو هي مفاهيم كونية.

الرومانسيهRomanticism

منهج فني أوربي، جاء ضد القواعد الكلاسيكية، خاصةً في عشرينات وثلاثينات القرن التاسع عشر، حيث جاءت الرومانسية لخلق مُثل عليا وهمية وصور خيالية، وان مطلب الرومانسية، هو إدخال الخيال والشعور في الفن فهي تؤكد على حرية الفرد، والتعبير عن الذات، وتعتبر لوحة الفنان (ديلاكروا) في لوحته (أسد يفترس حصاناً) لوحة من وحي خياله، يصور بها الافتراس وإظهار وحشية الأسد في مخالبه، وانقضاضه على الحصان، فالرومانسية تمثل واحدة من أهم نقاط التحول في تاريخ العقل الأوربي، فشقت طريقها بقوة وعنف واندفعت نحو كل ما هو وحشي وغريب، وانطلقت الى آفاق لاتحدها حدود وليس كل علامة كلمة، فيرى: "أن العلامة هي دليل يشير الى شيء ما، واننا لايمكن أن نسميها علامة ما لم تدل على شيء وان الرومانسية قد مهدت للأخذ بأبعاد سريالية، فهي حملت في ثناياها خيال واسع في التصرف وبإمكان الفنان، ان ينسى ما يصبو اليه الواقع، ويتجرد عن تقاليده التي لا تمت بصلة نحو تحرير الذات" حيث ان ديلاكروا" يؤكد على أن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من واقع الطبيعة، حيث لا توجد حدود في الطبيعة تحدد الأشكال قدر ما توجد فيها لمسات ملونة، وأن موضوع اللوحة هو أنت، انطباعاتك وعواطفك إزاء الطبيعة.. وان هناك من المصورين لا يسمحون لأنفسهم بهذا القدر من الحرية في نقل الطبيعة، فهم يقتربون من الواقع أما لميلهم لهذا، وأما لاقتناعهم بهذه الضرورة..، بيد أن فنهم هذا ينحصر في استخدام الطبيعة دون تكرارها آلياً، أحياناً عن طريق نقلها تماماً كما هي،

وأحياناً أخرى عن طريق إهمالها لدرجة النسيان، وان الرومانسية تميز بمعنى جديد للحرية، ويتضمن هذا طبعاً الحرية بوصفها موضوعاً سياسياً، أو شخصياً أو دينياً أو اي شيء كان؛ يتضمن حرية التركيب الفني مع اذن بأنفتاح جديد للشكل يتضمن حرية الفنان في التعبير عن الأنفعال بطريقة شخصية عميقة، انها الحرية التي يعطيها الفنان للمتلقي"، اذ تترك الفكرة لقدرة المتلقي على الكشف يساعده في ذلك الأيحاء والرمز اذ تعد الرومانسية ثورة ضد الكلاسيكية فقد جعلت الفن ذاتياً بعد ان كان غارقاً في الموضوعية ودعت الى التحرر من القوالب القديمة، فالكلاسيكية تعد الفن عملية محاكاة للطبيعة في حين ان الرومانسية تعده عملية خلق للطبيعة، فالرومانسيون محليون ولا يتحدثون عن الأنسان كأنسان وانما كعربي أو اسباني أو صيني.. اي في اطاره المحلي... اذ يعتمد الرومانسيون على الخيال الخلاق على العكس من الكلاسيكين الذين اعتمدوا على العقل وقوة الملاحظة، وقد نشأت على مصدرين مختلفين:

1. حركة تحرير الشعوب التي أيقظتها الثورة الفرنسية في عام (1789 م) وصراع الشعوب ضد الإقطاع والقهر الوطني.
2. الإحباط الذي قاسته دوائر اجتماعية واسعة لنتائج ثورة القرن الثامن عشر.

وعلى الرغم من أن المثل العليا الجمالية لهذا التيار من المذهب الرومانسي كانت خيالية في كثير من المناسبات، بينما كانت صورها تتميز غالباً بثنائيتها وتراجيديتها الكامنة، إلا أنها كانت تعبر مع ذلك عن فهم معين لتناقضات المجتمع والاهتمام بحياة الناس، وكانت موجهة نحو المستقبل، وكان من بين فناني المذهب الرومانسي (بيرون، شيلي، هيغو، ساند، ديلا، شومان، برليوز).

الرمزية Symbolism

مذهب نشأ في فرنسا، كرد فعل على القواعد أو المناهج التي تعنى بالاساليب الواقعية، ولذلك فقد التزموا بالخيال والمناخ الروحي، وقد دعا الرمزيون الى التصوف والحرية الفردية المتحررة، واعتقدوا بأن للرمز أهمية كبيرة في إظهار الواقع والتمثيل

عنه، حيث كان الفنان (فان كوخ) من ابرز الذين نادوا بالرموز مضيفاً الكثير في الفن الحديث من خلال رمزيته العالية، في ظهور انفعالاته وأحاسيسه) ويمكن القول بأن رمزية (غوغان) هي " تحول من التدقيق بالجزئي ومن الأحتفال بالقشرة الواقعية، الى البحث عن الكلي وعن الصورة الشاملة، وعن الأشياء المحددة بالرمز الذي ينقل الحدس قبل ان ينقل الوعي والفهم "، وقد استخدم اسلوب التسطيح في رسم اشكاله التي احاطها بتحديدات حيوية وتركيبية، هذا بالأضافة الى استخدامه المنظور الخطي فقد كان (غوغان) رمزياً حتى في طريقة معالجة موضوعاته. اذ يقول (جورج البير) " على العمل الفني ان يكون رمزياً طالما هو يعبر عن الفكرة بالشكل "، اذ اول من ادخل لفظ الرمزية هو الفرنسي (موريس MOREAS) وعرفها بأنها : "محاولة الاستعاضة عن الواقع - في الشعر- بالفكرة " والرمزية اتجاه في الادب والفنون، نشأ في الادب الفرنسي في ثمانينات القرن التاسع عشر، وفي روسيا بدأت في تسعينات القرن التاسع عشر، فالمفهوم الجمالي الايديولوجي للرمزية تلفيقي لاقصى حد، وهو يقوم على اساس من الافلاطونية، ومذهب (كانت) في الظاهرة والشيء في ذاته، وكان الرمزيون يدعون الى الحرية الفردية للفنان وهكذا نجد ان (الرمزية) تعد فنها في مواجهة ترابط حميم بين المطلق والحقيقي، من جهة، وبين تظاهراتهما الواقعية من جهة اخرى، وهذا الترابط، ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية ومن النشاطات الانسانية، ان اغلب ماجاءت به الأعمال الرمزية هو رفضها للتقاليد الاكاديمية، حيث دأبت في البحث عن التجدد الذي اصبح نسبياً في اغلب اعمالهم، فقد عبرت بوحداتها ورموزها عن مضامين تستنفر القوى بالعودة الى جمالية العصور القديمة (اليونانية — الشرقية)، والتي توجهت نحو التجسد اللامرئي في الاعمال، فجاءت اعمال (دوشافان)، لتصور عالماً مثالياً صيغ في وحدات شكلية فنية ولونية هادئة تجمعها بنية تركيبية ساكنة، لذلك اصبح (العمل الفني) مسطحاً لتجربة الفكرة (السامية — المثالية) والرمزية مأخوذة من كلمة (Symbol) وتعني رمز الشيء، أي حوله وبدله، وأخفاه عن حقيقته الواضحة، وقد أسس هذه الحركة مجموعة كبيرة من الفنانين من أبرزهم الفنان (أوديلون ريدون 1840-1916م)، و(جوستاف مورو1826-1898م)، و(جيمس هويسلر 1834-1903م)، فقد رسم فنانو الرمزية من بعده رموزاً للحرب، والسلام، والعمل، والراحة، والروحانيات، والعواطف والغموض،

والأسرار الداخلية وما إلى ذلك من الرموز، فهذه الرموز ودلالاتها المختلفة ما هي إلى وسيلة للتعبير عن حالات وجدانية أو فكرية توحي بشيء أكثر من معناها الواضح والحقيقي الظاهر للعيان، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالجانب اللاشعوري (اللاوعي) ويقع مفهومها في الوجدان من منطلق رمزي.

الوحشيه Brutality:

في عام 1905 ظهرت الوحشية التي " اعتمدت الرسم بطريقة تشويه الشكل المألوف واستعمال تأثيرات لونية زاهية طوعية الغرض منها تحرير نظرة الرسام" فقد دعت الى " الأنصراف الى اللون في لطخات من صنع الغريزة ضد جميع القواعد، في حرية مطلقة للتعبير، فكل خروج عن التقليد الدقيق هو خروج هادف املته اما رغبة الفنان في وضع شكل معين... او املته رغبته في صنع شيء متعال عن الواقع، شيء روحي، فأعمال(ماتيس) هي ادراك حدسي للموضوع اكثر حداثة بكثير من اي عمل يمكن ان ينجزه التقليد والتماثل الحرفي، ولقد كان الوحوشيون يمتلكون الحرية الكاملة في استخدام اللون " اذ نقلت الألوان الأكثر حدة دون ان تحفل مخففات اللون ودرجاته، فجائت هذه الألوان محدودة مقصورة على الأساسي الصرف منها، كما في الوان السجاد او الوان الأواني الزجاجي والمتاع الشرقي والعربي، وتنشد (الوحشية) البساطة التشكيلية للتخلص من كل ما هو معقد والاحتفاظ بالهيكل البسيط اللازم إبراز الشكل، فهي بذلك تدعو إلى التلقائية في التعبير عن الواقع، لإظهار القوى التعبيرية للأشكال، وهي تمثل استجابة والعودة إلى الطبيعة والحرية في التعبير لأسس تستند على البساطة والنقاء والفطرة، كما في الفنون البدائية والأفريقية، فبذلك يعتمد الفنان الوحشي على الإلهام والحس الفطري في الأداء والتعبير النفسي، فيحاول تبسيط الأشكال عن طريق اختزال بعض التفاصيل مع احتفاظ الأشكال بدلالتها الشكلية والتعبيرية، ليتخذ من ذلك هدفاً للكشف ما وراء الواقع المادي من الصراع مع الأفكار المتحررة، إذ تمثل حركة التفاعل بين الفن الواقعي والفن البدائي، ان الوحشية كنمط من الفن الانفعالي الذي من المفترض ان يكون منه الفنان تبعاً للابداع العفوي الذي يوجه الفنان كما يقول (ماتيس)،

فهو فن تتقدم فيه الذاتية وينتج بحرية تتروح بين الرسم بالقلب والاحشاء دون الاهتمام بالاسلوب كما رأى (فلامنك)، او يكون (الادراك هو كل شيء بالنسبة للفنان لذا ينبغي ان تكون هناك رؤية واضحة لكل شيء منذ البداية) كما يقول(ماتيس)، وفناني هذه المجموعة ليس لهم مذهباً فنياً محدداً حيث (يجب ان ننسى ما تمثله اللوحة عند النظر اليها)، فالانفعال هو القاعدة التي ينشأ عليها العمل الفني —وهو ما قلب في التكعيبية حين تصحح القاعدة الانفعال كما يقول (براك)، وقد اطلقت هذه التسمية من قبل الناقد (لويس فوكسيل) عام 1906 عندما قال (ان هذه التماثيل اشبه بتماثيل دوناتللو، بين الوحوش ليصف معرضاً يضم مجموعة من الاعمال الوحشية والتقليدية، والوحشية ليست جماعة متجانسة، بل تجمع لعدد من الفنانين جمعتهم روابط مشتركة وتم تصنيفهم في ثلاث مدارس هي:

__اولاً__ :مرسم غوستاف موردهم ماتيس، ماركيه، كاموان مانغان بوي، وفان دونغن/فن الشرق.

__ثانياً:__ مدرسة شاتو فلامنك ديران/فن افريقيبا.

__ثالثاً__ الهافر، فرايز، ودوفي، وبراك/فن الرقش المغربي العربي.

تنكرت الوحشية للمدرسية وتقاليدها، فصار الوحشي يكون الصورة الفنية بحرية وعضوية، وبما يعظم دور الحس الغنائي والابتعاد عن النظام التقليدي حيث يقول (راؤول دوفي) (ليس الفن فكرة، انه عمل، ويبقى حل معضلات الفنان ذاته كامناً في علبة الالوان)، حيث اعتمدت الصورة الفنية الوحشية الواناً وانارة شاملة للظل والضوء على حد السواء مع تحديد للعناصر (figures) المكون للوحة بخط ذو حركة ايقاعية اختزالية، وتكون حركة يد الفنان فيها كحركة يد (المايسترو) ففي اعمال (ماتيس) تتضح حالة الوجد والهيام من خلال التوزيع غير المتوقع (غير المتطابق) مع الحسي للكتل المكونة للعمل والتي يسهل احالتها مثالياً سواء كانت تذكراً ام الهاماً ام عقلياً، كما لجأ الوحشي الى اللون الشفاف (Glass) او (Transperance) الذي يحصل عليه الفنان بأضافة كمية اكبر من الذيب والذي يترائى السطح المرسوم عليه من

خلاله في مواضع (Spotes) محددة يوظفها الفنان الوحشي لاحداث خلاف اكبر بين مستويات الاشباع اللوني التي تصنعها السطوح الملونة الصافية كما ان اللون الـ (Hue) الذي استخدمه الفنان الوحشي يكون بدرجات جديدة مثل English lightgreen و Orange Cadimum و Blue Cobalt و كما في لوحة ماتيس (الاسماك الحمراء) بما يبرز الانسجام بين الالوان المتضادة من خلال تجسيد الالوان ان اضطر (الفنان الوحشي) الى ذلك وصولاً الى الوان (لا واقعية) مثلاً عقلية مثالية بحيث تكون الشجرة بلون (بنفسجياً) والانسان (احمراً) فالفن الوحشي كفن (براقاً تزينياً رمزياً)، ويخضع لكثير من القواعد الفنية الانطباعية خاصة (وعند ماتيس بالتحديد)، وعقلية وقصدية منطقية الالوان حيث تمرد(ماتيس) على لون البشرة مثلاً (flesh) بتدريجاته المعرفة نحو الوان اكثر وحشية وتعبيرية مثل الاحمر والاصفر كما في (موسيقي/1910) لـ(ماتيس).

التشظي Fragment:

عملية بلورة بنائية جديدة من خلال كسر الرؤية الإدراكية لمنجزات فن الرسم الحداثوي بما يسمح بتجلي الإفراز الانتشاري والتشتتي في منظومة الخطاب البصري بمستوياته الشكلية والمضامينية في حيثيات السطح التصويري للرسامين العراقيين بفعل تقويضهم وتفكيكهم للبنى السابقة للمنجز الجمالي والنقدي المعاصر، ان التشظي والانتشار يدل على التهديم والتخريب، وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية والمرئية ويرى الفيلسوف المعاصر (ياكوب طاويس) أسلوب التشظي بأنه سمة من سمات ما بعد الحداثة والتي آمنت بالتفتيت والتشتت وتعدد المراكز.

ما بعد الحداثة Post-Modernism :

ان مفهوم (ما بعد الحداثة) من المفاهيم ذوات الدلالة الواسعة، وتحفل بمعاني متنوعة ومتنافرة أحياناً حسب وجهات النظر المفسرة، فهذا المفهوم يدخل في مجالات مختلفة من الأدب والشعر والفن والفلسفة، واستخدم هذا المصطلح بوضوح منذ عام (1934) لوصف ردّ فعل ضد التيار الحديث من قبل الكاتب الأسباني (فدريكو دي اونيس Once Fredrico) ثم توالت الكتابات واستخدم

المصطلح لنزعات مختلفة متعددة في عام 1975 وبشكل متعارف عليه وبشكل أعم من الأكاديميين والعامة والمحترفين وأصبحت معانيه أقرب إلى تقاليد الفن وفي عام 1976 وظف المصطلح للإشارة إلى الفنانين والكتاب والفلاسفة الذين أكدوا على الانفصال عن التقاليد وعرض كل ما هو جديد وفريد من الفن في أعمالهم وبذلك يخرج (ما بعد الحداثة) عن كونه مجرد مصطلح أدبي أو مفهوم فلسفي إلى اعتباره مفهوم يقسم التاريخ إلى فترات الربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة في الثقافة وظهور شكل من أشكال الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد، و فن ما بعد الحداثة : فن استفاد من التطورات التقنية والتكنولوجية وجماليات الموضة والعولمة وثقافة الاستهلاك، مما انعكس على بنية الرسم التي شهدت تجاذبات مفاهيمية وبنائية، أسهمت في صياغة المُعطى شكلاً ومضموناً، إذ سعت رسومات ما بعد الحداثة إلى زحزحة الأنساق التقليدية لبنية الرسم الحديث، كما أن (فن ما بعد الحداثة) : هو فن النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية، وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن مُمثلة بتيارات (التعبيرية التجريدية، الفن الشعبي، السويريالية، الفن البصري – الحركي، حركة الفلوكسس، فن الحد الأدنى، الفن المفاهيمي، الفن الكرافيتي).

الشذرة Crystal:

انها تعبير مختصر عن المبادئ او الحكم او القواعد او الافكار ومن خصائصها انها كتابة لا تقف عند نهاية بعينها رغم ورودها في مؤلف، وانها تستحضر موضوعات متنوعة ومتغايرة ولا تستجمع شتات هذا التنوع في شذرة نهائية جامعة، كما ان اليقين منها احتمالي وذلك لعزوفها عن نموذج الكتابة الاستدلالية النسقية وتوضع الشذرات بعضها الى جانب بعضها من غير ان تكون علاقة بينها، وان مفاهيمها توضع في تعارض على ان يوظف لأجل صدم القارئ وتحطيم فكرة الانسجام لديه، وان تحصيل دلالة الشذرة يتم وفق الصيرورة اللامتناهية التي تنظم علاقة التضاد بين المفاهيم، والسمات المميزة للكتابة الشذرية لا تنطبق الا على فئة

محددة من الفلاسفة خاصة المعاصرين كـ(نيتشه) و(فيتخنشتاين) في مؤلفاتهم لأبحاث فلسفية.

البراجماتية : Pragmaticism

اتجاه فلسفي مادي يهتم بدراسة استخدام اللغة في سياقات مختلفة، أي تداولها عملياً، ويُستخدم في الميدان الأدبي عن طريق تفسير تواصل الأدب وسياقاته، ويقتضي منهجها دراسة النص لتحديد الجماليات الفنية التداولية التي تقود إلى تحرير الدلالة، وترتبط التداولية بدراسة دائرة الحدث الكلامي، والعلاقات الدلالية الناشئة بينها من (ناصٍ، ونص، ومتلقٍ)، والمذهب الفلسفي للبرجماتية كما أسسه (بيرس -1914) يركز أهميته على الجوانب النفعية ذات المصلحة الفردية، ولا يركز على القضايا التجريدية، وهي نظرية فلسفية يمكن إرجاع جذورها الى (كانت) من خلال تحليلهِ المقارن للعقل العملي والعقل المحض، وقبلها عند (أرسطو) من خلال (رؤيتهِ للأشياء والظواهر على وفق ضرورتها)، وكإصطلاح فلسفي يرجع الى(شارلز ساندر بيرسCharles Sanders pierce) استطاع ان يؤسس نظاماً فكرياً سماه بالفكرة البرجماتية أو (برجماتك) والتي تعني نظرية (العمل) و (النتاج) أو (ماينتج)، فالبرجماتية رؤية فكرية تنطبق على قواعد الفن والصنعة والحرفة وتعتمد تراكم التجربة لتكوين الخبرة، أي ان البرجماتية تؤمن بالنظام (المعملي) للعقل أو النظام الانتاجي لهُ، هكذا نجد إن الفكرة كانت عند (شارلز بيرس) و(وليم جيمس) و(جون ديوي) تمثل منهجاً عملياً تجريبياً إذ يجعل هذا المنهج من فكرة العمل غاية العمل لابوصفه فعلاً منتجاً بل يعده نظاماً للوجود وحركة الحياة ولأن الحياة لاتستمر إلاّ بالإنسان ومدى سيطرته على محيطه وبيئتهِ نجد إن فكرة العمل ترتبط بنظام النفع (المنفعة) وقد انبثقت (البرجماتية) من روح المادية للقرن العشرين وارتبطت بتطور مناهج البحث العلمية والاتجاهات الواقعية المعاصرة، إنها رأسمالية الاتجاه تتفق مع الماركسية في الإرتداد الى المادة والواقع وفي استخدام الإسلوب العلمي لكنها تختلف عنها جوهرياً في مدلولها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لإنها تمثل فلسفة المجتمع الرأسمالي، و(البرجماتية) كمذهب عملي نفعي ساعد على نشأتها انتشار

إستخدام الطريقة العلمية وماترتب عليها من نفع عملي وتقدم صناعي وهذا يعود الى قدرة الانسان على فهم الطبيعة والسيطرة عليها والاستفادة منها، قد وجدت في النظام الرأسمالي الامريكي خير تربة للنمو والإزدهار، لان الرأسمالية بشكل عام تقوم على مبدأ المنافسة الفردية الحرة التي يرتبط بها العمل المنتج النافع والنظام الرأسمالي يؤكد اتجاه الامريكيين ليس الى فهم الواقع لذاته أو بحث أسبقية الفكر على الواقع وانما الاتجاه الى فهم الواقع لإستغلاله والسيطرة عليهِ، سعياً وراء المنافع التي ستعود عليهم من ذلك، إن كل (برجماتي) يرى إن المنفعة والقيمة والنجاح هي المعيار الوحيد للحقيقة وهي ايضاً بصفة عامة جوهر الحقيقة، و(البرجماتية) ليست نظرية في المعرفة، بل تضاف اليها فلسفة للحياة تشبه كثيراً فلسفة الحياة عند (هنري برجسون H. Bergson)، وترى هذهِ الفلسفة الحيوية البرجماتية إن الحقيقة لاتعرف الثبات، بل هي تسيل وتخلق الواناً من الخلق الحر ويعجز العقل عن ادراك هذه الحقيقة، وتقوم كل معرفة على أساس التجربة، ويتشابه البرجماتيون مع (برجسون) ايضاً في الأخذ بموقف معين يتسم بالطابع الشخصاني والإنساني، أما الاختلاف الرئيسي بين ممثلي البرجماتية و(برجسون) حيث إن الأخير يعتبر إن وظيفة (الحدس) هي وظيفة نظرية في جوهرها، بينما البرجماتيون يرون إن كل معرفة هي عملية بحكم تعريفها وهي مذهب فلسفي يقيس صدق القضية بنتائجها العملية فليس هناك معرفة اولية في العقل تستنبط منها نتائج صحيحة بغض النظر عن جانبها التطبيقي بل الامر كله مرهون بنتائج التجربة الفعلية العملية التي تحل للانسان مشكلاته وصاغها واخترع اسمها اول مرة)تشارلس بيرس) منهجاً للتفكير او نظرية في المعنى، واعاد (جيمس) صياغتها نظرية في الصدق، وطورها (جون ديوي) واذاعها نظرية في القيمة وطرحها (شيلر) مذهباً في الارادة، في حين تعد البرجماتية الفعل الدفاعي للمفكرين تجاه الفكر الاوربي وخاصة الفكر الالماني المغرق في الميثافيزيقيا، فهي اتجاه واسع الانتشار في الفلسفة الحديثة، و يسمى بمبدأ الذرائعية هو محور الفلسفة الذرائعية وهو يحدد قيمة الصدق بفائدته العملية، وقد أسسه ((بيرس ووليم جيمس وديوي))، وصيغت الذرائعية كمنهج لحل المنازعات الفلسفية بوساطة مقارنة النتائج العملية، الناتجة عن نظرية ما، كنظرية للصدق : والصدق هو ما ينفع

على أفضل وجه بحيث يقودنا إلى قصدنا وهو ما يلائم كل جزء من الحياة على أفضل نحو، ويجمع محصل مطالب الخبرة ويفضي الفهم الذاتي للممارسة والصدق بالذرائعية إلى تحديد مفهوم ما ((أي فكرة)) بأنها ((أداة)) فعل والمعرفة بأنها المجمل الكلي للحقائق الصادقة، وقد سيطرت الذرائعية لوقت طويل على الحياة الروحية في الولايات المتحدة الأمريكية، والبراجماتية كمصطلح نشأ في اميركا خصوصاً على يد الفيلسوف الاميركي الشهير (جون ديوي) واصول هذا الاتجاه يونانية و ابيقورية تماماً حيث ترى ان اللذة الحاصلة من عدم السعي وراء اللذائذ هي قمة اللذة، اما بالنسبة للبراجماتية كمصطلح معاصر فهي مدرسة تحليل سلوكي اكثر من مدرسة اخلاقية واهم مبادئ هذه المدرسة ان الانسان غائي في كل افعاله حتى التي يتوخى منها القيم المطلقة كالخير او العدالة وحتى اذ ما حقق نفع مادي لحظي قد يكون النفع نفسي كالشعور بالرضا و لتحفيز الانسان على القيام بفعل معين يجب ترغيبه (تربية) و ربط قيمة فعله بقيمة نفعية مباشرة، و يعتبر مؤسسها هو (تشارلز ساندر بيرس 1839 - 1914)، وهو أول من ابتكر كلمة البراجماتية في الفلسفة المعاصرة فـ(بيرس) أول من استخدم هذا اللفظ عام 1878 تحت عنوان((كيف نوضح أفكارنا)) ويذهب (بيرس) إلى أن نحدد السلوك الذي يمكن أن ينتج عنها، فليس السلوك بالنسبة لنا سوى المعنى الوحيد الذي يمكن أن يكون لها، وهو صاحب فكرة وضع (العمل) مبدأ مطلقاً ؛ في مثل قوله : "إن تصورنا لموضوع ماهو إلا تصورنا لما قد ينتج عن هذا الموضوع من آثار عملية لا أكثر"، وهو أشهر فلاسفة البراجماتية تدرج في اهتماماته العلمية والفلسفية التي تلقاها في معاهد وجامعات أوربية وأمريكية حتى حصل على درجة "الدكتوراة" في الطب من جامعة هارفارد سنة 1870، وعين أستاذاً للفسيولوجيا والتشريح بها، ثم أستاذاً لعلم النفس فبرز فيه وهو أول من أدخل لفظ البراجماتية في الفلسفة في مقال له بعنوان: كيف نجعل أفكارنا واضحة حيث ذكر فيه أنه لكي نبلغ الوضوح التام في أفكارنا من موضوع ما فإننا لا نحتاج إلا إلى اعتبار ما قد يترتب من آثار يمكن تصورها ذات طابع عملي، قد يتضمنها الشيء أو الموضوع، أما عن اللفظ نفسه، وأعني به لفظ pragmatism فإن (بيرس) يعترف أنه قد توصل إليه بعد دراسته للفيلسوف الألماني (إيمانويل

كانط) مما ينفي ماذهب إليه البعض من تصور أمريكي خالص، أما (ديوي) فقد وصف البراجماتية بأنها " فلسفة معاكسة للفلسفة القديمة التي تبدأ بالتصورات، ويقدر صدق هذه التصورات تكون النتائج، فهي تدعُ الواقع يفرض على البشر معنى الحقيقة، وليس هناك حق أو حقيقة ابتدائية تفرض نفسها على الواقع "، وذهب)وليم جيمس 1842 - 1910م(إلى أن المنفعة العملية هي المقياس لصحة هذا الشيء، وذهب الفيلسوف الأمريكي)جون ديوي 1859- 1952م(إلى أن العقل ليس أداة للمعرفة وإنما هو أداة لتطور الحياة وتنميتها؛ فليس من وظيفة العقل أن يعرف... وإنما عمل العقل هو خدمة الحياة. يقول)ويليام جيمس(عن البراجماتية: "إنها تعني الهواء الطلق وإمكانيات الطبيعة المتاحة، ضد الموثوقية التعسفية واليقينية الجازمة والاصطناعية وادعاء النهائية في الحقيقة بإغلاق باب البحث والاجتهاد، وهي في نفس الوقت لا تدعي أو تتاحر أو تمثل أو تنوب عن أية نتائج خاصة، إنها مجرد طريقة فحسب، مجرد منهج فقط، وكما يؤكد (جيمس) الذي طور هذا الفكر ونظّر له في كتابه " البراجماتية " Pragmatism، بأنها لا تعتقد بوجود حقيقة مثل الأشياء مستقلة عنها.فالحقيقة هي مجرد منهج للتفكير، كما أن الخير هو منهج للعمل والسلوك ؛ فحقيقة اليوم قد تصبح خطأ الغد ؛ فالمنطق والثوابت التي ظلت حقائق لقرون ماضية ليست حقائق مطلقه، بل ربما أمكننا أن نقول : إنها خاطئة، ويتوسع في دائرة العمل بحيث يشمل المادي والخلقي أو التصور، وتثمر هذه النظرة للعمل اتساع العالم أمامنا، إنه عالم مرن، نستطيع التأثير فيه وتشكيله، وما تصوراتنا إلا فروض أو وسائل لهذا التأثير والتشكيل، أما أشهر فلاسفة البراجماتيزم فهو) وليم جيمس)الذي تدرج في اهتماماته العلمية والفلسفية التي تلقاها في معاهد وجامعات أوربية وأمريكية ويتبين من ترجمة حياته أن سبب اتجاهه إلى الفلسفة يرجع إلى سماعه لمحاضرة فلسفية ألقاها (بيرس) الذي كان يعرض فيها مذهبه، فشعر وليم جيمس على أثرها وكأنه ألقى عليه رسالة محدده، وهي تفسير رسالة " البرجماتية "، ويعرف وليم جيمس الحقيقة بأنها " مطابقة الأشياء لمنفعتنا، لا مطابقة الفكر للأشياء "، وكما يؤكد (جيمس) الذي طور هذا الفكر ونظّر له في كتابه " البراجماتية " Pragmatism، بأنها لا تعتقد بوجود حقيقة مثل الأشياء مستقلة عنها، فالحقيقة هي مجرد منهج

للتفكير، كما أن الخير هو منهج للعمل والسلوك ؛ فحقيقة اليوم قد تصبح خطأ الغد ؛ فالمنطق والثوابت التي ظلت حقائق لقرون ماضية ليست حقائق مطلقه، بل ربما أمكننا أن نقول : إنها خاطئة، ولاختصار الإحاطة بهذه الفلسفة فإن مدخل دراستها يقتضي تحليلها إلى مكوناتها الأساسية في النظم والقيم، فنحن أمام مقولتين :

الأولى : ازدراء الفكر أو النظر، والثانية : إنكار الحقائق والقيم، أي بعبارة أخرى أكثر وضوحاً، فإن العمل عند (جيمس) مقياس الحقيقة " فالفكرة صادقة عندما تكون مفيدة، ومعنى ذلك أن النفع والضرر هما اللذان يحددان الأخذ بفكرة ما أو رفضها "، وقد نبتت فلسفته منذ بداية اهتماماته بها من حاجاته الشخصية، إذ عندما أصيب في فترة من عمره بمرض خطير، استطاع بجهوده أن يرد نفسه إلى الصحة، فاعتقد أن خلاص الإنسان رهن بإرادته، وكان الموحي إليه بالفكرة المفكر الفرنسي " رنوفيير " الذي عرف الإرادة الحرة بأنها " تأييد فكرة لأن المرء يختار تأييدها بإرادته حين يستطيع أن تكون له أفكار أخرى "، وكانت تجربة شفائه من المرض قد هدته إلى أهمية العمل ورجحت عنده الاجتهاد في العمل بدلاً من الاستغراق في التأمل " لأن العمل هو الإرادة البشرية استحالت حياة "، وتلون هذه الفلسفة نظرة أتباعها إلى العالم، فإن العالم الذي نعيش فيه ليس نظرية من النظريات، بل هو شيء كائن، وهو في الحق مجموعة من أشياء كثيرة، وليس من شيء يقال له الحق دون سواه ! إن الذي ندعوه بالحق إنما هو فرض عملي، أي أداة مؤقتة نستطيع بها أن نحيل قطعه من الخامات الأولية إلى قطعة من النظام، ويلزم من هذا التعريف للعالم، أنه خاضع للتحولات والتغيرات الدائمة ولا يستقر على حال " فما كان حقاً بالأمس أي ما كان أداة صالحة أمس قد لا يكون اليوم حقاً ذلك بأن الحقائق القديمة، كالأسلحة القديمة تتعرض للصدأ وتغدو عديمة النفع "، وتعارض البراجماتية الرأي القائل بأن المبادئ الإنسانية والفكر وحدهما يمثلان الحقيقة بدقة، معارضة مدرستي الشكلية والعقلانية من مدارس الفلسفة أو بمعنى أصح الاتجاه التقليدي، ذلك أن الفلسفة العلمية إنما هي بدورها فلسفة تجريبية أيضاً ولقد كان (وليم جيمس) فيلسوفاً تجريبياً قبل أن يكون فيلسوفاً تجريبياً ومن ثم فإن هذا الفيلسوف يحدد لنا، في كتابه البرجماتيه الموقف

البرجماتى فيقول عنه "الموقف الذي يصرف النظر عن الأشياء الأولى والمبادئ، والمقولات، والضرورات المفترضة ويتجه إلى الأشياء الأخيرة، والأثار والنتائج والوقائع.

الظاهراتية Phenomenology :

هناك اتجاهان لتعريف الظاهراتية

الاتجاه الأول : يشير إلى أنها المبدأ الفلسفي الذي ينكر معرفة الشيء، ولكن لا ينكر وجوده خارج حدود عالم الظاهرة، محدداً مدى المعرفة إلى الموضوعات الممكنة للإدراك الحسي والتي هي موضوعات للاستبطان.

الاتجاه الثاني : يشير إلى أنها (علم الظاهرة) التي يميز بين الأنطولوجيا (علم الوجود) في نظام الفيلسوف الألماني (أدموند هوسرل) الوصف العلمي للوعي وقصدية الشيء في الوجود الخالص، مؤجلاً التأكيد على وجودها قاصداً للوعي و يعرفها(هوسرل) على أنها:

منهج من مناهج التفكير وتعنى بدراسة الظواهر دراسة وصفية بدون إضافة أو تأويل عقلي إليها للوصول إلى الحقائق الأساسية، فهي التوجه نحو الأشياء ذاتها لتكون هي ذاتها المرجع الأخير لما نتعلمه منها من دون التأثير بحكم سابق، ويعريفها (هيدجر) : بأنها كشف الوجود أو أسلوب وجود الوجود، ذلك المنهج الذي يجعلنا نرى ما يكون محجوباً ونعمل على كشفه واستخراجه من خفائه، أي جعله لا متحجباً أما التحليل اللغوي لاشتقاق" الظاهراتية" (الفينومينولوجيا) فهي تتألف من مقطعين (phenomena) وتعني الظاهرة، و (logie)المحرفة عن الكلمة اليونانية (logos) وتعني الحجة أو الخطاب، وهي هنا بمعنى العلم، وعلى هذا نستطيع أن نفهم كلمة (فينومينولوجيا) بأنها :علم الظواهر ومنهج فلسفي نقدي معرفي، يقوم على أساس دراسة معطيات الوعي بالاعتماد على تحليل الظاهرة، والمفهوم الرئيسي له هو مفهوم قصدية الوعي، أي كونه موجهاً نحو الموضوع، بمعنى التأكيد على المبدأ المثالي الذاتي، فليس هناك موضوع بدون ذات، وقد انبثق هذا المنهج من فلسفة (هوسرل -1938)، وتنظر هذه الفلسفة إلى العالم بوصفه ظاهرة متداخلة مع الوعي الإنساني وليس

مستقلة عنه، وتبغي الوصول إلى الواقع الدلالي المتجسد في داخل الوعي الفردي عن طريق تفسير الظواهر الملحقة به، ويحدد (هوسرل) الوعي بوصفه أداة منهجية شاملة لاعادة بناء كل العلوم، أو هو فلسفة متعالية تكشف عن الأبنية الأساس للمعرفة الإنسانية التي تُبنى من خلال علاقة الذات مع الموضوع، ومن خلال علاقة وعي بشيء ما مع الظاهرة المصاحبة له، ويمكن القول أنّ الفلسفة الظاهراتية تُعدّ فلسفة اكتساب المعرفة بالعلم، دون الاعتماد على المُدركات الحسية ولهذا كانت مرجعيات الظاهراتية متعددة منذ الفلسفة اليونانية، التي ساهمت في إثراء طروحاتها، إذ عدّ (هوسرل) الظاهراتية تطويراً للفلسفة اليونانية حين قال (إن الفينومنولوجيا انبثقت عن الفلسفة اليونانية، وإن تلك الأفكار القديمة لم تهمل تماماً، وأنها ظلت حية في أشكال متعددة ومذاهب متنوعة ما زالت قائمة حتى وقتنا الحاضر) إذ كان يعتقد بأن اليونانيين ومنهم (أفلاطون 427 – 347ق.م) على وجه الخصوص نظروا إلى المعرفة نظرة كلية شاملة تضم فروع العلم والفلسفة، وقد أخذ (هوسرل) فكرة المثال أو الماهية المجردة عن المادة من (أفلاطون)، لكنه جعل المثل مطابقة للماهيات العينية للأشياء، وبهذا أختلف معه في تفسير طبيعة هذه الماهيات، فالمثال أو الصورة عند (أفلاطون) هي الماهية الحقيقية الثابتة للشيء والموجودة في العالم العلوي المفارق الذي تحولت لدى (هوسرل) لتصبح موجودة في الشيء ذاته وليس خارجه وكامنة في العقل وليس مفارقة له، وبمعنى آخر أصبحت حقيقة الشيء عنده تلتمس الماهيات الموجودة داخلياً في أفعال الشعور القصدية، التي يدركها الأنا بالحدس المباشر، وقد رفضت الظاهراتية التغيرات الميتافيزيقية للفن التي جاء بها النقد الكانتي، بما جعل نظريته الجمالية تابعة لهذه التفسيرات، وإن مبررات الرفض هذه حاضرة، كونها رؤى وتفسيرات تلجأ إلى فروض أو وجهات نظر مسبقة، فهي تفرض المعنى على التجربة بدلاً من أن تشاهد المعنى في التجربة، لذلك فأنها مرفوضة من وجهة نظر الجمالية الظاهراتية من حيث لا منهجيتها لا من حيث مضمونها، فالظاهراتية تحاول أيضاً إبراز البعد الميتافيزيقي للفن والتجربة المعاشة، ولكنها لا تستند في تفسيرها على أسس ميتافيزيقية، إذ أن دراسة العمليات الشعورية تميز ظاهرة المتعة الجمالية عن غيرها من الظواهر الشعورية التي ترتبط بمفهوم

المتعة العام، وأن الحكم الجمالي لدى (كانت) ينتمي إلى مملكة الشعور والذات، وهو حكم ظاهراتي، كونه يقوم أساساً على شعور خاص، هو حكم غائي يسميه (هوسرل) القصدية، لذلك تلتقي ظاهراتية (هوسرل) المتعالية مع الوضعية المنطقية على صعيد الغايات وكلاهما يستند إلى الوصف المحكم لهذه الظواهر التي تظهر نفسها بنفسها، والتي تعطي من خلال الحدس في البداهة والمباشرة، فهما يشتركان في أن الضرورة في وحدة إجماع كلي على الحكم الجمالي توصف في وقت واحد بالذاتية والموضوعية، في محاولة لإيجاد وسيط يجمع المتعارضات كي تلتقي ضمن السياق الواحد.

الرد الظاهراتي Phenomenological Reduction :

هي عملية رد الشيء إلى حقيقته الأولى بعد أن تراكمت فوق بنيته الحقيقية، وعبر التاريخ، طبقات وأوجه معنوية مختلفة (لغوية – ثقافية- أيدلوجية) ليست من صلب ماهية الشيء ويمثل الرد الظاهراتي Phenomenological Reduction جوهراً أساسياً في ظاهراتية (هوسرل) كونه ينطلق من رد الأشياء إلى حقيقتها الأولى لإدراك الماهيات بالحدس، والتي تختلف عن الماهية أو الصورة الأرسطية.

I - **الرد الظاهراتي المتعالي** Transcendental Phenomenological Reduction :

هو وضع العالم الطبيعي المادي بين قوسين وتعليق الحكم عليه مؤقتاً، للانفلات من الانبهار به والانغماس فيه، ومن ثم توجيه الانتباه إلى الشعور الداخلي وإلى فعل الإدراك نفسه.

II - **الرد الصوري الماهوي:** Eidetic- Essential Reduction

ويعني بإدراك الصور العقلية والماهيات الحقيقية كما تظهر حية في الشعور وحيث تتحقق المعرفة اليقينية الثابتة لكل الحقائق الممكنة فهو ارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص، ما الماهية فهي ما يظهر من الشيء في شعورنا الداخلي، دون أن تكون هناك حقيقة أخرى تكمن خلفها، وعلى هذا تصبح الماهيات المجردة والصور العقلية التي تظهر في الشعور أثناء عملية الرد الصوري، هي الهدف الذي يعمل الأنا المتعالي على

إدراكه بأعتبارها ظواهر ماهوية خالصة تؤسس عليها كل معرفة يقينية ممكنة.

الماهية Essence :

هو معنى شيء ما، الذي هو في ذاته، في تميزه من كل الأشياء الأخرى وتعارضه مع الحالات المتغيرة للشيء تحت تأثير ظروف مختلفة، فالجوهر لا يوجد في خارج الأشياء، وإنما فيها ومن خلالها بأعتباره صفتها الرئيسة المشتركة وقانونها، إنما الماهية هي ما يظهر من الشيء في شعورنا الداخلي، دون أن تكون هناك حقيقة أخرى تكمن خلفها، وعلى هذا تصبح الماهيات المجردة والصور العقلية التي تظهر في الشعور أثناء عملية الرد الصوري، هي الهدف الذي يعمل الأنا المتعالي على إدراكه بأعتبارها ظواهر ماهوية خالصة تؤسس عليها كل معرفة يقينية ممكنة فالماهية هي الحقيقة والجوهر وشكلت مع (الوجود) قطبي الميتافيزيقا فهي وجود بمعنى كينونة والوجود بمعنى موجود ظاهر والماهية هي الشرط الذي تكتسب به الاعراف جوهراً فهي صورة الشيء غير المحسوس وعليه فالماهية ليست موضوعاً للحس فهي لا تدرك بالحس بل بالتصور والتجريد، وقد شغلت مشكلة العلاقة بين الوجود والماهية الفلاسفة من العصر اليوناني وصولاً الى الوجودية التي دفعتها للصدارة (فالتميز بين That وجود وwhat ماهية لا يحدث الا بالفكر، حيث يصح اعتبار ماهية الشيء Its what) ان فكرة الماهية تثير مشكلات اكثر مما تحلها فـ(ماهية) الشيء حقيقة الشيء، لا يمكن فصلها عن ظاهر الشيء او مجموعة مظاهره وهي نقيض الظاهر او المعرفة، فهي في كينونة الاشياء الاعمق طبيعتها وما يميزها، فهي الوحدة الضمنية الداخلية غير المحسوسة، وان فكرة احتجاب (الماهية الحق) عن الانسان شغلت الفكر منذ تأسيسه وكانت ملهماً لكثير من التحولات من مثل (الرمزية) حيث يقول (بودلير) "ان الطبيعة لمعبد ....، يمر فيها الانسان عبر غابات من الرموز الى كونه" وقد اتجهت الفلسفة اليونانية في العصر الثاني (سقراط، افلاطون، ارسطو) الى البحث في الماهيات وعدّ (ان الماهية الحقيقية (الوجود الحقيقي) ليس الوجود المادي بل الوجود الروحي او وجود الماهيات) التي هي التصورات او

المدركات وهذه النزعة تختلف عن النزعة المطلقة و (الانانة) التي ظهرت في المثالية الالمانية والمعرفة الحقيقية هنا هي معرفة الماهيات والفضيلة ترجع للمعرفة بالماهيات كما ان الاخلاق نفسها تقوم على الماهيات بمعنى ان الفضيلة هي العلم الذي هو علم بالماهيات والتي يرتفع بها افلاطون بالجدل الصاعد، ان الماهية عند (ديكارت) مثل الكوجيتو الذي يمكن حدسه في اي لحظة، (فالماهية لايمكن تصورها بدون الذهن الانساني) والماهية فهي تقوم على ان المادة تتصف بالامتداد والعقل يمتاز بالفكر فأنه فصل بين وجود النفس (الجوهر المفكر) ووجود البدن (الجوهر الممتد) فاصلاً بذلك بين الوجود والفكر فـ(ديكارت) بسبب منهجه العلمي التحقيقي وبحثه الدائم عن المعاني الواضحة تقاطع مع الماهيات الخالدة المدرسية التي تسبق الوجود، فقد وحد (ديكارت) بين الماهية والوجود بالنسبة للعقل الالهي او اللامتناهي وبالنسبة الى العقلي المتناهي، فمنطق (ديكارت) لا يرجع الى تصورات وعلاقات منطقية ناتجة عن المفهوم والماصدق بل يرجع الى (طبائع بسيطة) ترتبط بعلاقات حقيقية بالمعاني لتؤلف المعقول الديكارتي، و(ديكارت) عندما يسمي هذه الطبائع البسيطة ماهيات فأنه ينبه الى انها ليست ماهيات خالدة (كلاسيكية) بل هي ماهيات الموجودات نفسها (خشب الكرسي) وهو ما جعله يوحد بين الماهية والوجود فلا يفترقان الا لتوضيح فكرة في الذهن وفكرة عيانية (موضوعية) وبذلك فالماهية عند (ديكارت) هي الوجود (كفكر) وتعقل ذلك الموجود الذي هو تأمل وتفكر بالموجود بحدس يفصل بينها وبين الموجودات والطبائع الاخرى وبالحدس نحصل على الفكرة والواضحة، وبذلك صارت مقولة (ارسطو) "لا علم الا من العام" الى المقولة الرواقية- التي وجد (ديكارت)ضالته فيها- (لاعلم الا علم الخاص) لان الموجود هو الخاص وليس العام، والماهية عند (باركلي) مجموعة كيفيات او صفات محسوسة (مدركة بالحواس) فهو يلغي الجوهر المادي ويعيد وجوده الى مجموعة الكيفيات المدركة، حيث يفصل بين الوجود والماهية فالشيء لم يعد عند (باركلي) يمثل الفرد النوع الصورة الجزئية بل هو المحسوس (انياً) وبالكيفيات المدركة حسياً، كما ان (باركلي) عند يبدل كلمة الشيء Thing بالصورة Idea فانه يلغي الجوهر المادي (حتى في التسمية) فالشيء هو صورته المحسوسة المدركة حسياً

فـ(وجود الشيء قائم في ادراكه) وبالتالي ارجع ادراك الوجود الى الذات المدركة والى الماهية التي هي كيفيات مدركة، والماهية عند (كانت) عقلية تقوم على مجموعة من الشروط الاولية التي تجعل التجربة ممكنة بشروط اولية وضرورية وكلية من دائرة الممكن العقلي، فالماهية عند (كانت) لاتشير الى صورة كيفية للفرد المندرج من النوع ولا الى صورة حسية مدركة لشيء ما بل هي (ماهية عامة تتصل فقط بأعداد اطارات ذهنية يمكن عرضها على عالم التجربة الحسية لثبت سيطرة العقل عليه) وتجد الماهية عند (هيغل) تمثل الحد الاوسط للاقسام الداخلية الثلاث للمنطق (مع الوجود والفكر) ((حيث يشكل الفكر حقيقة كل من الوجود والماهية)).

الدلالة Significant :

جمعها دلائل ما يقوم به الإرشاد، البرهان، الدليل، أن يبرهن على المطلوب في كيفية رياضية لإظهار استحالة النقيض، اذ تقوم السيميولوجيا عند (**سوسير**) على قطبين هما وجهان لعملة واحدة – الأول: الدال والثاني : المدلول، وتقوم عند (**بارت**) على ثلاثة وجوه هما : الدال Signifier، المدلول Signified، والدلالة Significant، والمفهوم المعاصر للدلالة يرتبط بـ(علم العلامات) "حيث أن العلامة (sign) تمثل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له، والعلامة أو الممثل، شيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما، وصنفت (الدلالة) إلى نوعين :

أ. الدلالة الاصطلاحية/الدلالة الاشارية Denotation :

وهي تعني ماصدف المفهوم الذي يشكل مدلولها، حيث تعني فصيلة الأشياء وتتعارض مع التعيين (Designation)، أو هي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين، بحيث تعد العنصر الثابت والموضوعي من الدلالة الكلية لوحدة من الوحدات المعجمية، الذي يمكن تحليله خارج سياق الخطاب مثل العلامة (احمر) حيث تشير إلى لون بعينه وخاصة إلى بعض الموجات الضوئية.

ب. الدلالة المصاحبة أو الإيحائية (connocation) :

وهي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية أو ثقافية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين، وهي تتصل كذلك بالجانب الانفعالي لهذه الدلالة، فالعلامة (احمر) السابقة كدلالة مصاحبة أو إيحائية لها دلالات أخرى مثل الخطر في بعض السياقات.

للدلالة خصائص هي :

1- **خاصية التحول** : للدلالة حرية التنقل من منظومة إلى أخرى، فهي قد تكون سمعية أو بصرية أو... الخ، وقد يكون مصدرها واحد، وقد تشترك عناصر عدة في إرسالها وبصفة عامة تعني هذه الخاصية قدرة العلامة على رسم الرمز داخل الخطاب الفني (النص).

2- **قدرتها التوليدية** : أن العلامة الواحدة قد تحتوي وتشتمل على علامات عدة، فدلالة الزي يحيل إلى جنس الشخص، كونه رجل، امرأة، ويدل على الوضع الاجتماعي والعمر والذوق والثقافة، لذا كان هناك تقسيمات للعلامات (علامة ترجع إلى الشيء) و (علامات تدل على علامات ترجع إلى شيء).

3- **الاقتصاد في العلامات** : إذ أن غزارة العلامات تؤدي إلى أعاقة توصيل الرسالة إلى المتلقي الذي يجد نفسه أحياناً مضطراً لاستقبال عدد كبير من العلامات من مصادر مختلفة في آن واحد فتمنعه من تحقيق التواصل، كما أن ندرة العلامات قد تؤدي إلى عدم وصول الرسالة التي يبثها (النص).

4- **التصدر** : وهو العمل على توجيه اهتمام المتلقي بشكل جزئي أو كلي نحو جزء معين من الخطاب الجمالي (النص) أو أحد عناصره.

السيمياء التواصلية Consequtive Pantomime :

يتزعم (سوسير) هذا الاتجاه ويعد كل من (بريسنس، بربيتو، مونان، كرايس، أوستين، فتجنشتاين، مارتينية) هم أنصار هذا الاتجاه وقد ذهبوا جميعهم إلى إن العلامة (ثلاثية البناء) هي _ الدال – المدلول – القصد وبذلك

ركزوا على الاتصال في مفهوم العلامة وهي ما سميت السيمياء التواصلية وفقاً لذلك وهي لا تقتصر على اللسانيات ولكن اقترن هذا الاتصال بعملية القصدية وما للمرسل من تأثير في ذلك وعليه يجب أن تكون القصدية تلك بمثابة تواصل واعٍ محصور في موضوع سيمياء العلامة، وبناءً على ذلك أورد (لي روبير) تعريفه الشهير للعلامة على أنها (حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما، أو علامة بشيء ما)، ولقد طالب هؤلاء بالجنوح إلى أفكار(سوسير) بشأن طبيعة العلامة الاجتماعية لدراسة أنساق العلامات ذات الطبيعة التواصلية إذ ينبغي للسيمياء وفق هذا المبدأ الاهتمام بعملية الإدراك المرتبطة بحالات الوعي للتمييز بين الوظيفة الدلالية والوظيفة القصدية للعلامة حتى تشكل واقعة قابلة لإدراك العلامة التي أنتجت من أجل استخدامها بوصفها إشارة"، وإذا كان(سوسير) قد رأى إن اللغة هي نظام من أنظمة الاتصال فإن أنصار سيمياء التواصل قد طوروها بتفصيلات كثيرة في أبحاثهم هي :

أولاً : محور التواصل :

إنّ لسيمياء التواصل نوعين أساسين وكل منهما يحوي فروعاً أخرى وهي كالآتي:

أ. التواصل اللساني..

يتجسد في التواصل ما بين البشر بوساطة الكلام، ولكي يتوضح ذلك فإن لكل من(سوسير، ليلومفيلد، وشينون) آراءه في ذلك وهو قد نظر لعملية التواصل اللساني من وجهة نظره ومن زاوية نظر غير الزاوية التي نظر منها وهي :

سوسير.. يرى إن التواصل اللساني ما هو إلاّ حدث اجتماعي يلاحظ بفعل الكلام ولكي تتحقق دائرة الكلام وجب وجود جماعة أو عدة أشخاص لأحداث تلك الدائرة.

بلومفيلد.. يرى أنه عبارة عن تحليل لحوار دار بين اثين وحسب طبيعة ذلك الحوار تكون دائرة التواصل بينهما.

إن مشاهدة (بلومفيلد) للدائرة الكلامية تلك قد طرحها من وجهة نظر (سلوكية) أي ملاحظة ما يجري من الخارج (سلوك) وليس من الداخل

(بايلوجياً)، وبذلك تم التمييز بين الحركات والأشكال والأحداث في وضعية قبل فعل الكلام مباشرة وبفعل الكلام نفسه وقد حللها إلى ثلاث لحظات هي :

- الوضع الذي سبق الكلام.
- الكلام.
- الوضع الذي تلا الكلام التواصل غير اللساني.

ب. التواصل غير اللساني

يسمى (يويستس) هذا المفهوم لغة غير اللغات المعتادة، ويحلله في ثلاثة معايير هي :

المعيار الأول : معيار الإشارة النسقية، وهنا تكون فيها العلامات ثابتة ودائمة كالأشكال الهندسية، مما يشكل أصنافاً من العلامات المحددة

المعيار الثاني : معيار الإشارية اللانسقية هنا تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة كالملصقات الدعائية التي تستخدم الأشكال والألوان لإثارة النظر وهذه تتغير باستمرار

المعيار الثالث : معيار الإشارة حسب معنى المؤشر، وهي علاقة جوهرية ما بين العناصر، مثال ذلك كالشعارات الصغيرة التي ترسم على واجهات المحلات (القبعة أو مظلة) بوصفها دليلاً على البضائع التي فيها.

ثانياً : محور العلامة :

إنّ الدال والمدلول يشكلان معاً ما يسمى بالعلامة وذلك وفق رأي (**بربيتو**) أي أنهما وجهان لعملة واحدة، إذ يصنف هذا الاتجاه (العلامة) إلى أربعة أصناف هي :

1. الإشارة : هي على أنواع أيضاً كالآتي :

- الإشارة التي توحي بظواهر لا تزال في عالم الغيب (السحب التي تتبأ بالمطر) توحي بالمستقبل.
- الإشارة إلى الظواهر الملموسة (الحمى التي تؤدي إلى المرض) توحي بالمستقبل.

- الإشارة من خلال الآثار والرسوم (صور الحضارات) وهي توحي بالماضي وهي النوع الثالث والرابع.

2. المؤشر : العلامة الاصطناعية، تفصح عن فعل معين.
3. الإيقون : العلامة التي تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة إذ تتعرف على النموذج الذي جعل الإيقون مقابلاً له.
4. الرمز : العلامة التي تكون نيابة عن علامة أخرى مرادفة لها وهو دال على شيء ليس له وجود إيقوني كالفرح، الحرب ، الإخلاص وتعد الرموز كل الشعارات مهما اختلفت.

السيمياء الثقافية Cultural Pantomime

مثل أنصار هذا الاتجاه مجموعة من العلماء السوفيت أطلق عليهم تسمية (جماعة موسكو – تارتو) وهم يرون إن العلامة تتكون من بناء ثلاثي هو (الدال والمدلول والمرجع)، ولقد بزغ هذا الاتجاه عام 1962 بعمل منهجي منظم لأنظمة العلامات في تصور إن لكل من البشر والحيوان وحتى الآلات لها علامات وتسمى (نسقاً للعالم) وانطلاقاً من هذا المفهوم قدم (أيفانوف) الأنظمة المنمذجة وهي أساساً محورياً في الدراسات السيميائية السوفياتية إذ وضعت عناصر العالم الخارجي في تصور ذهني (نسق)، وبذلك يرى (أيفانوف) أن تصنف أنظمة العلامات ذو شكل هرمي واللغة هي أساس ذلك الهرم وعلى رأسه وكل الأنظمة الأخرى مشتقة منها مثل الأساطير والأديان والفنون، اذ إن أنظمة (ايفانوف) هذه اعتمدت التركيز على الجانب التوصيلي في أنظمة العلامات وكذلك نقل المعلومات، والعلامة هنا لا تكتسب دلالتها إلا في سياق الإطار الثقافي لها، وهنا ينظر إلى مجموعة علامات في آن واحد لا علامة واحدة، وتم البحث في العلاقات التي تربط بينها سواء داخل ثقافة واحدة أم علاقة هذه الثقافة بالثقافات الأخرى.

المعاصرة contemporary :

احدث زمن فني لمفهوم الحداثة، وهي تكييف النتاجات الجديدة تكييفاً يتناسب وحاجات العصر في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية، فهي

النشاط الإنساني الذي يحدث حولنا في يومنا الحاضر، ومنها إنتاج الرسم الحديث والفخار والنحت والحفر وغيرها من المواضيع المتشابهة بوصفها مواضيع فنية، كما انها دلالة زمنية على نتاجات العصر وذوقه، الأحدث في حركة التيارات الفنية والثقافية المؤثرة في محيطها ومجالها وتحولاتها وانقلاباتها الحداثية المستمرة، وفي هذا فأن لمجموع الأجناس الفنية طابع بنائي وجوهري معين، فالمعاصرة دائماً تقترب من مفهوم الفن اليوم المفعم بالجدة والحيوية والحضور، وهذا ما ينطبق على الرسم العراقي المعاصر لجيلي العقدين الاخيرين وتعني التزامن في الزمن الفيزيائي والمحايثة في معايشة الانسان لزمانه بالفعل، وهي تفرض وجود شواهد مادية لوجود الانسان في عصر وحضور العصر في عمله، والعصرية وقوف على الحاضر، وتمثل تعبيراً واضحاً عن نسق منبثق من الثقافة المتمثلة واقعاً، فهي حاصل صراع الذات بخصوصيتها مع مؤثرات الحاضر والتقاليد.

نظرية المعرفة Epistemology :

يمكن وصف نظرية المعرفة بصورة العلم مستقل على وفق اراء الفيلسوف الانكليزي (جون لوك) في كتابه (مبحث في الفهم الانساني) علم 1690 وقبل هذا كانت تبحث ضمنياً في مباحث فلسفية متعددة خاصة عن (افلاطون) في الثياتيتوس والسفسطائي و(ارسطو) في النفس والحس والمحسوس والذاكرة والتذكّر والميتافيزيقا، وتختلف تفسيرات المعرفة من ناحية وسائل تحصيلها بين :-

اولا: علم النفس فهي تحصيل العلم او العمليات العقلية المؤدية لذلك من احساس، ادراك، تذكر تخيل، انتباه، تفكير، وما الى ذلك.

ثانيا: انها البحث في المعرفة المكتسبة مما يخلطها مع المنطق والعلوم الجزئية او البحث في مفاهيم (المعرفة) هو بحث مستقل (لا نفسي ولا منطقي) له صلة بهما ويتفوق عليهما فهي تحاول تعريف مادة العلم معرفة بين المحسوس وما هو خارج دائرة الحس والتمييز بين ما يدركه العقل بديهياً (فطرياً) وما يدركه بالتجربة والتمييز بين الموضوعي والذاتي وبحث الوجود والتعبير.

وكان (برمنيدس) اول من لمس لب نظرية المعرفة عندما قال بوضوح (ان هناك وجوداً يتعدى كل ما تعرفه التجربة العادية)، اذ ان المذاهب الفكرية تنقسم بالنسبة للمعرفة الى

- مذاهب منكرة لأمكان المعرفة شك تام او نسبية المعرفة.
- مذاهب قائلة بأمكان المعرفة:-
- مذاهب عقلية/ ومثالية وتجريبية وواقعية وحسية.
- مذهب نقدي/ كانت وهوسرل.
- مذهب وجداني/ برجسون والوجودية.

وتشير النظرية المعرفية Cognitive theary الى:

1. التعلم عملية عقلية داخلية معقدة تقوم بتشكيل واعادة تنظيم البنى المعرفية نتيجة التفاعل الحاصل بين المتعلم والبيئة التعليمية (التعلم المنظم).
2. الفرد ليس عنصراً سلبياً يتلقى المثيرات والمعلومات ويستجيب لها على نحو آلي، بل هو معالج واعٍ وفعال للمعلومات يقوم بأستقبالها واستيعابها وتحليلها وتنظيمها ودمجها في بناه المعرفية.

اما المعرفة المثالية فتقوم على رد الوجود للادراك العقلي فلا وجود خارج العقل و(معرفة الشيء و(وجوده) جانبان لحقيقة واحدة وطبيعة المعرفة هي طبيعة الوجود نفسها فـ(الوجود) مدرك من (مدركات العقل) و (الموجود) هو (صورة عقلية) فلا اصل له في الخارج فالافكار هي السبيل لمعرفة العالم (حتى عند الواقعي)، والموجودات اما تدركها (كانت) او ادركها (انا) او يدركها (العقل الالهي) ان لم ندركها معاً، وخير دليل في ذلك هو الماضي الذي مر بالفرد الذي لم يعد له وجود حالياً ويعرف معرفة جيدة، فنحن نعاني من عدم القدرة على ادراك مالا يقع في خبرتنا ولذلك يكون العالم هو (مدركاتي انا)، وان اتفاق الانسان مع اخيه الانسان نابع من احد عقولهم (المدركة) جزء من عقل واحد يشملها جميعاً ويساوي في ادراكها للاشياء والتي تتشابه لانها صورة مصغرة للعقل (حقيقة كبرى) (الله) (العقل الالهي)، وان الادراك الجزئي (الاحساس) والكلي (تعقلاً)

للحقيقة يمثل جوهر المعرفة المثالية والتي (ترتبط ارتباطاً شاملاً بالوجود) المتوحد بالمعرفة، من حيث ان المثالية تدل بشكل عام على الطبيعة الفكرية للحقيقة الواقعية الاساسية للكون، والتي تشكل المادة احد اشكالها واشتقاقاتها والتي تتمتع بوجود خارجي في الظاهر فقط والحجة المثالية في ذلك ان كل الصفات والتي تعرف المادة (المفترضة) (المتفق عليها) هي احساسات، احوال نفسية لا يسببها (جوهر) من طبيعة مختلفة، ولهذا السبب فأن (الفكر) الانساني (مهما كانت حدوده) لن يجد نفسه غريباً عن عالم (الحقيقة الواقعة) ولو بشكل جزئي في ميادين محددة ذلك لانهما من جنس واحد، والاختلاف يكون في درجة (الاستشراف) (الموهبة) (الالهام) (حدس) والمشكلة الاساس في المعرفة المثالية هي رد الكثرة للوحدة ، حيث "أن المعرفة على انواع مختلفة، فهناك المعرفة التي تنتج خبرات الحياة وهناك المعرفة التي تستخدمها، وثمة تقسيم اخر، فهناك الانواع التي تخدم وتطيع وهناك الانواع التي تأمر: والانواع الاخيرة اعلى درجة وفيها يكمن الخير بمعناه الحقيقي ولما كان هذا النوع الوحيد من المعرفة الذي يتوصل للحكم الصحيح ويستخدم العقل ويضع الخير في مجموعة نصب عينيه ونعني به الفلسفة هو الذي يستطيع الانتفاع بسائر انواع المعرفة وتوجهها وفق قوانين الطبيعة " فهي معرفة حسية وعقلية وحدسية، فالمعرفة الحسية تنبع من لذة العمل بالحواس و(من فقد حساً ما فقد علماً ما).

المتصوفة Sofeyoon :

اصلها العكوف عن عبادة الله عز وجل والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال أو الانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عامة في الصحابة والسلف، فلما نشأ الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص على العبادة بأسم الصوفية والمتصوفة اللامتناهي، وتنفتح إلى فضاءات جديدة للمعنى، ومن المتعارف أن فرقاً إسلامية ومنها (المتصوفة)، أكدت على تجريد المحسوسات والابتعاد عن الماديات وعن الجزيئات كونها فانية والاقتراب من الكليات كونها خالدة، لذا نجد أن الفكر العربي الإسلامي كان يبحث عن

الحقيقة المطلقة، من خلال التأويل الذي يتطلب نوعاً من تأملات الفكر، فالمتصوفة قد انكبوا على دراسة البواطن أكثر من غيرهم، على عد العرفان الصوفي يمثل في نظر بعض المهتمين، منهجاً تأويلياً، فمع هذا العرفان يتصالح الرمزي مع الواقعي والظاهر مع الباطن مع المخفي اما الطابع العام للتصوف فهو يختلف من ناحية المبدأ عن علم الكلام والفلسفة في انه يلتمس الحق عن طريق تطهير النفس، الجد وإعداد مالقبو له بالالهام الالهي، فأربابه يعتقدون بأن النفس من أصل طاهر شريف تلوثت بالمادة إذا حلت بالجسد وخضعت له لذلك فأن تحرر النفس من عبودية الجد واستعادة طهارتها السابقة لن يكون الـلا بقهر الجسد واذلاله وحرمانه رغباته فأذا تم لها ذلك سمت نحو الله واستمدت منه المعرفة الحقيقية بالمكاشفة، فالافكار الصوفية وجدت في الإرادة السبيل للتقرب إلى (الله) عن طريق الحياة المتقشفة وتنقية الروح من جميع الشوائب الدنيوية هذا التقارب الروحي بين الإنسان والقوة الالهية يعطيه امكانية معرفة الجمال الاصيل المتمثل بالجمال الالهي، معرفة حقة، فالإنسان يكتشف اثناء عملية التقارب الروحي من (الله)، ان جمال العالم المادي ماهو إلا انعكاس للجمال الالهي فإرادة الإنسان المتصوف متجلية من خلال السير على الاداب الشرعية فيرى حكمها من الظاهر في الباطن وباطناً فيرى حكمها من الباطن في الظاهر، فيحصل للمتأدب بالحكمين كمال، وهي تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الاخلاق الطبيعية واخماد صفات البشرية ومجانبة الدعاوي النفسية ومنازلة الصفات الروحانية واستعمال ماهو اولى على السرمدية، فالنظرة للانسان نظرة رفيعة عند الفلاسفة المتصوفة التي كانت مرتبطة بسريان الحق، وهذا الإنسان الذي اعطى هبة التفكير استطاع بواسطة حياته الروحية، الغوص في اسرار الكون والخلق، وبهذا أمست الإرادة عند الفلاسفة المتصوفين من خلال هذا التقرب الروحي من المطلق التي اتضحت عظمته وجلالته بكماله، وتبين من ذلك ان الإرادة المطلقة عند المتصوفة انما تنطلق من خلال السمو فوق الماديات والتماهي مع الموضوعية التي يضعهم في مصاف النقاء الروحي الذي يجعل مسار الروح في الحاد مع الذات الالهية بإرادة حية زاهدة عن إرادة الحياة الدنيوية مما

يجعل الفرد في مسار الجمال الحقيقي في تخطيه درجات الحسي والتماهي مع الموضوعي.

الفن الفطري Instintive ART:

هو ليس الفن الذي خرج عن القاعدة الاكاديمية، بل هو الفن المحض الذي تخلى عن العلم والادب لكي يبقى فناً، وتخلى عن التشنج والاسى والوهم لكي يبقى فرحاً ومتعة وتعبيراً صادقاً أنه: "وسيلة من وسائل التعبير عن انطباع الفنان الذاتي ازاء العالم، انه لا يرسم ما لا يرى بل ما يعتقد بصحته، انه موقفه الانساني في مجابهة الوجود داخلياً وخارجياً معاً، وهو رؤية العالم برؤية طفل وساحر معاً" ، والفن الفطري هو ذلك الفن الذي ينهل مادته من ينبوع الفطرة الانسانية، وهو مرتبط بخيال الانسان وحسه، وان عالم الفنان الفطري، عالم خاص يعكس ذوق الفنان نفسه ولا يمثل ذوق الجماعة وتراثهم كما هو الفن الشعبي والفن الفطري : من الينابيع الصافية، والنضارة التعبيرية الاكثر ألفة بالطبيعة، حيث تنشأ رغبة الفنان- نتيجة لاستجاباته الوجدانية- في ابداع عالم خيالي او واقعي بديل محمل بنبض غريب تجري بأيقاعاته الخفية في تيار اللاشعور والحلم، وتحقيق وجودها العفوي، خارج تيارات الميراث الجماعي للفنون التأليفية التقليدية ، والفطرية تعزى مجمل النشاطات الإنسانية إلى دوافع (فطرية) كامنة في ذواتنا، فكل إنسان يمتلك استعدادات طبيعية لممارسة النشاطات المتنوعة ويضمنها الفن، فالفن بصفته نشاط تعبيري وجمالي مؤثر يعد نافذة تطل على الجانب السامي والخفي من النفس البشرية برمتها، وقد أكد بعض الباحثين أن الشعور بالجمال الفني، له ارتباطات بنزعات فطرية وغريزية، فمقولات الجمال الخالص المدركة في الأشياء لاتحتاج إلى مصادر تفصح عنها، وانما تدرك بالنور الفطري الذي يحقق اللذة الحقيقية التي تتوفر فيها عناصر الحس والذهن معاً، اذ يمكن ان يصل اليها بيسر ويفطرته، على اعتبار ان النفس البشرية تتضمن شيئاً الهياً حينما أودعت فيها البذور الاولى للافكار النافعة (الخير وتماثلاته)، لذا يوصف الفن بأنه تدفق للروح الانسانية ونوع من العاطفة تصادف الانسان في تجربة تأمل لذلك نجد أن الفنان الفطري -ولربما البدائي - غير معني بالإبعاد التي تقوده أو تدفع تجربته التي تتجاوز

ذاته وحدسه، إلا انه معني بما ينتجه، وبالعالم الذي يحيطه، وبالفرضيات الرمزية التي تختزل أفكاره (اللامرئية)، لتحولها إلى وقائع مرئية في نتاجه الغني، وبالتالي فأن صلته ببيئته تحقق وضوحاً اكبر في علاقته المتداخلة مع مجتمعه المنعكسة في منجزاته، ولهذا يعتبر من حق كل انسان ان ينتج الفن وان يمارسه دون عقبات او قواعد، ومن هنا تاتي فطريته' ان النزعة الفطرية في الفن - حسبما يشير (ريد) – تجد تماثلاتها في الفنون البدائية وايضاً فنون الأطفال، على اعتبار انها تتجلى بشكل عفوي في نتاجاتهم، فضلاً على دور المصادفة واللارادية التي تتضح ملاصقة للفعاليات والحركات التي يؤدونها، فقد يستكشف الإنسان مثلما الطفل تلقائياً من خلال حركات يده بروزات أو تخطيطات لم يكن مدركاً لها سلفاً بأنها تعني له شيئاً معنياً الا بعد حين، وقد تقوده هذه المحصلة إلى تكرارها حتى تتجسد في انماط وصيغ يضفي عليها تكهناته وتوقعاته الفجائية حال تكونها بتشكيلات عدة ومتنوعة.

الفوفيزم Fauvism

"وهي حركة تعتمد تشويه الشكل المألوف في الرسم واستعمال تأثيرات لونية ذاتية طوعية، كما أنها تميزت بالعنف لدى رساميها، وأنهم لم يخلوا من مبدأ اللذة في الرسم والذي يعتبر تقليداً في فرنسا وكان (ماتيس) أحد قواد حركة الفوفيزم كان يضع ألوانه بدون تفكير مسبق بل يطلق الحرية لفرشاته في تعددية ألوانها الزاهية لغرض تحرير فطرة الرسام.

التربية التشكيلية Plastic Art Education:

وهي مادة دراسية تهدف إلى إكساب الطلاب المهارات والمعارف الفنية في مجال الفنون التشكيلية كما تهدف إلى عدة أهداف أخرى منها:

- تربية الفرد ليعيش عيشة جمالية راقية وسط الإطار الاجتماعي المتطور وتعمق المفاهيم والقيم في نفوس طلابنا أثناء ممارستهم للعمل الفني والنشاط المنهجي واللامنهجي.
- الكشف عن الطلاب الموهوبين وتنمية مواهبهم وقدراتهم الفنية والمهنية.

- تأكيد ذاتية الطلاب وإتاحة الفرص لأنماطهم التعبيرية أن تصل بهم إلى غاياتهم التربوية السامية وهي تكوين شخصية الفرد.
- القدرة على الملاحظة والرؤية الدقيقة والنقد والتذوق الفني الهادف.
- القدرة على التفكير والتأمل في بديع صنع الله وموازنة الأمور.
- نمو الإحساس والإدراك الفني.
- اكتساب الخبرات والمهارات المتدرجة التي تتلاءم مع أعمار الطلاب ومستوياتهم وربطهم ببيئتهم.
- احترام العمل اليدوي واحترام من يمارسه.
- إتاحة الفرصة للطلاب للتعبير عن أي موضوع يختارونه عندما تقوم الرغبة في نفوسهم للتعبير عنه.
- إثارة ما يكمن في نفوس الطلاب للتعبير عنه عن طريق الرسم والأشغال وتطوير وتنمية الإنتاج الفني.
- تنمية روح المشاركة الجماعية من خلال الأعمال الفنية الجماعية.
- مساعدة الطلاب على استخدام بعض الخامات المحلية المختلفة حسب اختيارهم في التعبير عن الموضوعات التي تتصل بحياتهم العامة.
- تعويد الطلاب على اكتساب خصال حميدة كالنظافة والمثابرة والصبر والثقة والملاحظة الدقيقة وتحمل المسؤولية.
- إبراز الطابع الخاص في التعبير الفني مما يكون له الأثر الإيجابي في تكامل الشخصية فالفن عملية تجديد وابتكار وليس نقلاً أو تلقينًا حرفيًا.
- تنمية روح التعاون والعمل الجماعي وذلك يكون بتنظيمهم على شكل مجموعات.
- تنمية الذوق والإحساس الفني عند الطلاب والاستمتاع بالقيم الجمالية ومعرفة مواطن الجمال في الأشياء التي يشاهد منها.

• ربط الطلاب بتاريخهم ووطنهم وتراثهم والبحث فيه من خلال الأعمال الفنية المنجزة.

الركوكو Rococo:

أصل الكلمة بالفرنسية (Rocailla) وتعني الأسلوب المحاري، وهو أسلوب معماري شاع في فرنسا في عهد لويس الخامس عشر تميز بخطوط مستوية تشبه أشكال المحاور والصدف وفيه تزيينات مبالغ بها ومن اهم فناني هذا الاسلوب (انطوان واتو، غرانسوا بوشيه، فرانسسكو غواردي)، أما فن الركوكو فإنه يمثل المرحلة الأخيرة في التطور الذي بدأ بعصر النهضة، إذ أنه بلغ التصوير الموضوعي للأشياء بتلك الدقة والسهولة التي كان بلوغها هو هدف هذه النزعة الطبيعية الحديثة، وكانت تمثلات الجمال المطلق واضحة و مسيطرة على هذا الفن بما فيها من اتجاه جمالي مفرط، والركوكو لفظة فرنسية مشتقة من اللفظة (Rocaille) وتعنى الصدفة (القوقعة) أو (المحارة) الغير منتظمة الشكل ذات الخطوط المتعددة الانحناء، والاستدارة، والتي استمدوا منها طريقة الزخرفة في ذلك العصر، وكان الظهور الأول لفن الروكوكو هو بعد وفاة لويس الرابع عشر مباشرة في عام 1715م كرد فعل على حياة النبلاء في البذخ، والترف، والمبالغة، والإفراط في الزخرفة، والزينة في واجهات القصور الخارجية التي سادت في عصره، وقد ساهم المصور (أنطوان واتوه1721-1684) بأعماله المبتكرة بالتغيير، والتحول نحو هذا الأسلوب الجديد، وقد انصب اهتمام هذا الفن في بادىء الأمر في ميدان فن العمارة الداخلية (التصميم الداخلي) من خلال الاهتمام بزخرفة القصور من الداخل بطريقة مبتذلة وقد استخدم فيها الخطوط المقوسة التي نفذت على سطح الأسقف وجدران القاعات القصور، هو فن ينتمي أساساً إلي الفنون الصغرى ومنها الزخرفة في العمارة والديكور الداخلى والسيراميك والأثاث وبدرجة أقل من ذلك إلي التصوير والنحت، وكانت بداية هذا النوع من الفنون في فرنسا، ويرجع مباشرة إلى الأصول الكلاسيكية المستفادة من اليونان ومن روما القديمة بدأ هذا الفن على وجه التحديد في حوالى عام 1700 م، وهو يعتبر من الأساليب الزخرفية التى تعالج الأنماط الساكنة ليكسبها الحركة

والحيوية، وهو فن تم استقائه من فن الزخرفة العربي التقليدى " الأرابيسك "، وكانت العناصر الأساسية في هذا الفن هى لفائف أوراق الكرم وغيرها من الأشجار وأكاليل الزهور وأشكال الطيور والملائكة مما أعطاه سمة من الرقة والبهاء والفخامة، ومن الفنانين العباقرة في هذا المجال (أنطوان فاتو Antoine Watteau)وهو أول من ابتدع فن الركوكو في التصوير الفرنسى، ومما يلاحظ في معالجته الرقيقة الخفيفة للأشكال الطبيعية وفى تصويره للملائكة مصطفين علي هيئة أكليل عبر السماء، وبالنسبة للوحاته فهى تشير إلى العادات الاجتماعية التى كانت سائدة في القرن الثامن عشر، ثم جاء (فرانسو بوشيه Francois Boucher) و(جان أو نوريه فراجونار Jean Honore Fragonard) وعمدو الى ممارسة أسلوب الركوكو في التصوير إلي أن قامت الثورة الفرنسية ثم جاء الفنان الإنجليزى (توماس جينسبورو-1727 Thomas Gainsborough 1788)، وكان يتميز برسم المناظر الطبيعية ويتجلى في فنه الميل إلي التعبير عن الشعور والإحساس وهو الاتجاه الذي كان سائدآ في أواخر القرن الثامن عشر ليمهد الطريق للرومانتيكية(Romanticisin) .

الباروك Baroque :

كلمة برتغالية الأصل (Barroco) وهي تعني لغوياً اللؤلؤة غير المنتظمة وهي حركة ناقصة للكلاسيكية وانتشرت حركة الباروك منذ ظهور اليسوعيين الدينية التي راحت تبني الكنائس للدعوة إلى مذهبها ومن اشهر فناني هذه الحركة (روبنز، فان دايك، رامبرانت) الذي كان أسلوبهم الفني هو الخروج من التناسق والنظام والرزانة التي تميز الفن الكلاسيكي القديم، في كل مباني (روما) الدينية والمدنية ، هذا وكان الأسلوب تعبيراً عن رؤية الإنسان في مدة من السنين وملبياً لحاجاته الروحية والمادية، لذلك فإن عوامل تطور النزعة الإنسانية واضحة في أسلوب فن الباروك وشكل هذه النزعة في كافة أساليب الفن في مجالات العمارة والنحت والتصوير، بالإضافة إلى أسلوبه الذي يستهدف الجمال والمظهر الضخم والكمال، والطابع الذي تميز به الفن (الباروكي)، هو اهتمامه في القصر والكنيسة، إلا انه مر بأدوار مختلفة، فمرة سيطر عليه العقل، ومرة

أعطى الحرية الكاملة للفنان فعبر وفق إرادته تعبيراً جمالياً مما أدى إلى العفوية في الأداء وظهور الأشكال النباتية والزخرفية، فدخل كعامل تزيني في قباب الكنائس والقصور، وأصبح الفن (الباروكي) في خدمة الطبقة البرجوازية المترفة، وقد ظهرت تغيرات جديدة في الوسائل والأساليب، فبدل الخطوط المستقيمة الواضحة والألوان البهيجة والأشكال الواضحة والهارمونية و التناسب والتي كانت كلها من مميزات فنون عصر النهضة، فقد ظهرت في عصر الباروك الخطوط المتشابكة والمتعرجة والشكل الديناميكي للحجم والألوان القاتمة المُحزنة والظلال الخفية والكونتراست الشديد الباروك و تعني كلمة باروك اللؤلؤة الغير منتظمة الاستدارة، و قد استمد هذا الوصف للتعبير عن الفنون المناهضة للفنون التقليدية الكلاسيكية السائدة في عصر النهضة، وقد ظهر هذا الفن في القرن السابع عشر الميلادي في إيطاليا، أي قبل 1600 سنة تقريباً وبعد ظهوره في إيطاليا ساد في أوروبا بأسرها، وهو فن يعتمد على تحريك عواطف الرائي، ومشاعره، وإثارة المفاجأة والانفعال والدهشة لديه من خلال الاهتمام بالنواحي التشكيلية في اللوحة من تقوية الزخرفة، والألوان، والخطوط، والحركة، والتصور، والمبالغة في الضوء والحركة، والإفراط في الزخارف، والتركيز المباشر على المعنى للعمل الفني، فأسلوب الباروك هو أسلوب مغرق في الزخرفة والهدف منه التأثير في المتفرج حتى يندمج اندماجاً عاطفياً في الحدث الذي يصفه المنظر، وانطلاقاً من فن الباروك تم اتباع أساليب جديدة في العمارة مالت إلى التشكيل، وفن النحت إلي التصوير، كما أن التصوير نفسه تركز على تأثير الضوء واللون، وأكبر مصوري " الباروك " هو (بيتر بول روبنز Peter Paul Rubens) وأعماله كانت تتميز بالحركة العنيفة المشابهة لحركة الدوامة، وتلك ميزة أخرى من مميزات فن تصوير " الباروك "، فيعتمد العمل على شكل لولب أو حلزوني قوي ينبعث من مركز الصورة تقابله أقواس ضخمة على الجانبين.

التأثيرية (الانطباعية) Impressionism :

هي حركة فنية حديثة نشأت في فرنسا في مجال الفن، والأدب، وقامت على مبدأ أن المهمة الحقيقية للفنان أو الأديب تقوم على نقل انطباعات بصره أو عقله إلى الجمهور المتلقي، وتعد التأثيرية أو الانطباعية نقطة التحول المهمة في مسيرة الفن من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة، و سبب تسمية التأثرية أو الانطباعية بهذا الاسم يرجع للنقد الساخر الذي أطلقه الناقد الفني (لويس ليروي) على مجموعة من الأعمال الفنية التي عرضت في اليوم الخامس عشر من شهر أبريل في إحدى صالونات باريس عام 1874م، كونها خالفت القواعد، والتقاليد الأكاديمية المتعارف عليها في مجال التصوير الواقعي أو الموضوعي، والتي كانت سائدة في ذلك الوقت، وقد انصب نقده الخاص على اللوحة الخاصة بالفنان (كلود مونيه 1840-1926م) المسماة " تأثير(انطباع) شروق الشمس "، فبعد ذلك أطلق مصطلح " المدرسة التأثيرية"، وكان ظهور التأثيرية في أواخر القرن التاسع الميلادي يرجع لظهور الاكتشافات، والدراسات العملية، التي ظهرت في مجالات عديدة، وخاصة في مجال الفن، ومنها اكتشاف النظريات الحديثة المتعلقة بالتحليل الضوئي لضوء الشمس من خلال المنشور الثلاثي، والذي نتج عنه ألوان الطيف السبعة، ونظريات الألوان والتأثيرات التي تحدثها الألوان عند تجاورها مع بعضها البعض، وعلاقة هذه الألوان بالعناصر الطبيعية، وأسلوب المدرسة التأثيرية يقوم على تسجيل التأثير أو الانطباع الذي تسجله العين من ناحية تغير، وتبدل مظاهر الطبيعة في أشكالها الواقعية، وفق لتغير الضوء، والمناخ، والوقت، والفصل ونقل هذا الانطباع إلى الجمهور، فالانطباعية حركة فنية انبثقت في بداية العقد السابع من القرن التاسع عشر وهي ثورة حداثية في الفن، لتأكيدها مبدأ حرية التعبير المطلقة والمعبرة عن انطباعات الفنان الشخصية ومشاعره ازاء موضوعاته، دون الالتزام بشروط المدارس الفنية التي سبقتها، وعدت بمثابة نقطة تحول في تاريخ الفن، ومن خلال ما قدمه الفنان (كلود مونيه monet) في عام (1974) في لوحة (انطباع شروق الشمس)، التي اثارت استغراب واستهجان سخرية النقاد والجمهور واخذت تسميتها من تلك اللوحة، اذ تعد الانطباعية الانطلاقة الجوهرية لتحولات الرسم الحديث، ومنذ ظهورها بدأت النظرة إلى

الفن تتغير، وأصبح الفنان يحاول الوصول إلى أشكال إبداعية غير مألوفة لا تشابه الواقع، وتعود أصول الانطباعيين الى الفن الحي المعاصر، إذ ظل اهتمامهم متجهاً بأستمرار نحو العالم الخارجي، فعمد هؤلاء الانطباعيون عام (1870م) إلى تنفيذ لوحاتهم في الهواء الطلق، كي يتمكنوا من تسجيل الظواهر الضوئية والجوية بشكل أفضل لتتجاوب الأشياء التي يرسمونها على لوحاتهم مع حقيقة الأشياء المرئية كما كانت الأساليب الفنية التي تقوم عليها طرق الأداء في الحركة الانطباعية هي:

الطريقة التقسيمية للألوان Divisionism :

وهي تعني تقسيم الألوان الثلاثية على اللوحة إلى عناصرها الأولية من الأحمر والأصفر والأزرق على هيأة بقع لونية وبأستعمال الألوان الثانوية.

الطريقة التنقيطية Pointillism :

وهي التي تعني بوضع هذه الألوان المنشورية التي نشاهدها في ألوان قوس قزح إلى جانب بعضها في مساحات الأشكال على هيأة نقط متجاورة ويشاهد هذا الأسلوب في أعمال (سورا) و (سينياك)، والتنيقطية مفرد كلمة نقطة، وسبب التسمية أتى من خلال اعتماد فناني هذا الاتجاه على النقاط اللونية النقية المتجاورة في أعمالهم الفنية، فعلى الرغم من ذلك فإنهم يكرهون تسميتهم بالتنقيطية ويفضلون بأن يطلق عليهم فنانو التقسيمية كونه المسمى أقرب وصف لطريقتهم الفنية، وقد سميت هذه المدرسة أيضاً بعدة مسميات منها : المدرسة اللونية، والمدرسة الضوئية، والمدرسة التقسيمية، التأثيرية الجديدة (New Impressionism)، ويقوم فنانو التنقيطية على التحليل، والتجزئة لأشكال الفنية في اللوحة، وتحويلها إلى نقاط أو بقع لونية متجاورة مع بعضها البعض تبعاً لقانون التضاد اللوني، والتدرج، والإشعاع فكل نقطة من اللون الفاتح يقابلها تقريباً نقطة من اللون القاتم أو بطريقة أخرى يتم وضع نقاط أو نقطتين من لونين أساسين مختلفين للحصول على لون ثانوي، ويختلف حجم النقاط على حسب حجم اللوحة أو الموضوع.

الطريقة الضوئية Lumieism :

وتعني دراسة الضوء في أوقات مختلفة لمنظر واحد كما في أعمال الفنان (مونيه) واستخدام النقط اللونية المتجاورة، وقد فرضت الانطباعية على ا لرسام وفق هذه الرؤية الجمالية للشكل تكنيك جديد، فاللون الذي كان يستخدم سابقاً لأجل تجسيم ظواهر الأشياء، أخذ يتحول من لون وصفي إلى لون مستقل، إلى لون خام ذي قيمة ذاتية فتصبح مكوناته السكونية دينامية متبدلة دوماً، توحي – بسبب تداخل الموجات اللونية في الطبيعة – بهذا الطابع التموجي المترجرج للإشعاع الشمسي، فالعالم إذن في نشاط لوني دائم قاد تحليل الظواهر الضوئية الانطباعيين إلى " ابتكار أرضية جديدة في حقل التقنية، لقد حددوا ألوان (الباليت) بألوان الموشور الضوئي، وشرعوا يضعون في حساباتهم قوانين الألوان المكملة، وحين اكتشفوا أن الألوان المكملة الموضوعة جنباً إلى جنب، يصعّد الواحد منها الآخر، وأن مزجها يؤدي إلى أن يقضي الواحد منها على الآخر، لذلك استعملوا ألوانهم خالصة"، كما إن بنية الخطاب البصري في الأعمال الانطباعية ونتيجة للتكنيك الجديد الذي استخدم في تصوير الشكل المرئي عند الانطباعيين إذ أنهم طبقوا نظرية التضاد الآني في علم الألوان واستخدموا اللمسات العريضة للون في الأداء.

التبلور :

وهو مصطلح وجده الفنانون مخرجاً لما يريدونه عندما طالعتهم جامعة السوربون في أبحاث المناجم بأستعمال هذه الكلمة التي كان لها وقع رهيب ورنين قوي في نفوس سامعيها ليصفوا بها ابتكاراتهم، كما لاقت الكلمة ترحيباً في الأوساط الفنية، إذ أصبح البلور والتبلور مصدراً خصباً لفنون ما قبل الحرب العالمية الأولى، وبالتالي أصبح الفن العظيم هو الذي يتضمن هذا التبلور ويتحدد معنى هذا التبلور في لغة الفن بما يقابل تقسيم الأجسام إلى مساحات وزوايا حادة وخطوط مستقيمة كحد الموس، أي إنَّ أجزاء الصورة أصبحت تبدو ذات إضلاع كقطعة البلور، وبدأت عملية

التبلـور تخطـوا خطواتهـا الأولى حـوالي سـنة (1908) فكانـت أعمـال (سـيزان) واضحة لهذا التفسير، أما (براك) فكان اسبق معاصريه في هذا البحث.

فن الرسم Drawing Art:

فن الرسم ليس تصويراً للواقع لكنه انعكاس عنه ومساحة اللوحة لاتمثل عالم الشكل وأنما أبعاده المبعثرة في الألوان والخطوط ومساحة التضليل والبياض التي تخفي بين طياتها الضوء المسلط على الشكل لإبراز معالمه وقراءة تفاصيله وملامحه الغارقة في بحـر البيـاض ذاتـه، وفـن الرسـم لـيس مهمتـه نسـخ الواقـع ليكـون مطابقـاً للأصـل وأنمـا مهمتـه تحفيـز النـاظر وسبر ثقافتـه لإيجـاد صـلات ووشائج مع اللوحة والواقع، فالرؤى تختلف بأختلاف مستوى ثقافة النـاظر وزاويـة النظـر تعكـس رؤيـة وشـكل جديـد، والرسـام يبـتهج حـين تتعـدد الـرؤى والقـراءة لتفاصيل عمله الإبداعي ويرفض الإفصاح عن أسرار وأهداف عمله الإبداعي، لأن مهنتـه كرسـام صـناعة الألغـاز للفـوز بـالحلول المتعـددة الـتي يقـدمها الجمهـور، ويعتقـد ((سـولا جيس))"أن فن الرسـم لـيس انعكـاس مباشـر للواقـع، لأن الواقـع تعكسه ثقافة الناظر"، وإن كـان فـن التصـوير انعكـاس مباشـر للواقـع فـإن فـن الرسـم انعكـاس غـير مباشـر عنـه، فمسـعاه الأسـاس إبـراز الأبعـاد الخفيـة للواقـع التي تكـون غير مرئية للناظر، فقد يركـز الرسـام على عمـق الحـزن في الوجـه أو أبعـاد السـعادة أو آثـار الـزمن النـاخرة لمسـاحة الوجـه أو الجمـال الكـامن في المساحات غير الظاهرة من الجسد، إنه مسعى لفك ألغاز وأبجدية تفاصيل الواقـع غـير المرئـي لجعلها تفاصيل مرئيـة تحفـز أحاسـيس ومشـاعر النـاظر علـى قـراءة تفاصيل الجمال الحقيقة للواقع غير المرئي، تعبر ((تريستان كوريبير)) عن ذلـك قائلةً: "ينبغي أن نرسـم مـا لانـراه ولـن نـراه أبداً"، الرسـام-الفنـان يجـب أن يكـون مرهـف الحس، يمتلك عينان كعيون الصقر يلتقط تفاصيل الجمال بسـرعة الـبرق ويحس به، ليعكسـه إحساساً في عمله الإبداعي، والرسام لايرسـم بيـده، وأنمـا بروحـه وقلمـه الـذي يمثـل أحـد مجسـات روحـه الـتي تخـط أحاسيسـه ومشـاعره، وريشته ليست أداة للتلوين، وأنما مجساً لعكس ترددات الروح فهي تضرب بـوحي ترددات الروح المتحسسة لتفاصيل الجمال، لأنها تستمد أحكامها في التلوين مـن

عوالم كونية جسدت الجمال في الواقع غير المرئي، يقول ((روسكن))"أن روح الشرير لاتقدر أن تفهم الجمال والكمال، الروح الحية، الطاهرة والشريفة هي وحدها قادرة على فهمها لأنهما من شاكلتها"، روح الرسام- الفنان روح صبورة خالقة لكائن إبداعي جديد، ينطق ويحاكي الجمهور المثقف الذي يجيد فك رموز وألغاز اللوحة التي يمنحها الفنان جزءً من روحه ليتقاسم معها السعادة، ويمتاز فن الرسم بالدقة الرياضية وبالذوق الرفيع وبالصبر الذي لاحدود له في بناء أجزاء المخلوق الإبداعي بتناسق جميل يعكس مظاهر الجمال والكمال فيه، ليمارس دوره في الحياة مع أقرانه من الكائنات الإبداعية الأخرى، يرى ((هرمان هسه))"أن فن الرسم شيء مدهش حقاً، لأنه يمنح الفنان السعادة والصبر"، إن سعادة الفنان بصناعة مخلوقه الإبداعي المفصح عن تفاصيل جماله المثير للأسئلة والألغاز الفنية الذي يشد الناظر إليه ويجبره على التحاور والتعليق الفني، سعادة لايمكن أن يفهمها غير الفنان المدرك لعملية المخاض النفسي والحسي الذي ينتاب الرسام- الفنان عند صناعة كل جزء من أجزاء مخلوقه الإبداعي ومن ثم ينفخ الروح فيه ليكون ناطقاً ومفصحاً عن تفاصيله الجمالية، ويعتقد ((بتهوفن))بأنه "لايفصح الفنان عن سعادته بعمله الفني، أنه يخفيها في داخله"، الرسام-الفنان يجسد الأحاسيس والجمال في اللوحة ويعبر عن قصيدة الشعر بكل أبعادها الحسية بالألوان، كل لون فيها نغمة حسية-موسيقية وكل خط منحني فيها يمثل بحراً من بحور الشعر، فن الرسم أصعب أنواع الفنون لأنه تعبير صامت عن أشياء صارخة، وتسليط الضوء على الزوايا المعتمة في الواقع وبحث متواصل للكشف عن تفاصيل غير مرئية استدلت الأيام والسنين والأحداث الستار عليها، ويعد الرسم منذ قدم العصور لغة مستقلة سبقت الكلام والنطق عند الإنسان، حيث كان الرسم أو التخطيطات التي رسمها الإنسان البدائي ما هي إلا لغة ذات معنى، ورمز ودلالة، تحولت فيما بعد من لغة مكتوبة إلى لغة منطوقة، فالرسم هو تعبير ذاتي للفنان عن مظاهر الأشياء بواسطة الخط أو بواسطة البقع الخطية أو بأي أداة كانت وبصورة مبسطة، فقد يكون الرسم تخطيطاً سريعاً لتسجيل بعض المشاهدات البصرية أو ملاحظات بصرية تلقائية لاشعورية أو خيالية أو ترجمة لأفكار، ومعاني تحولت إلى أشكال بصرية مرئية

ذات معنى، ومضمون أو تنفيس، وتفريغ عن المشاعر، والخواطر، والرغبات النفسية أو الشحنات الداخلية والانفعالية في لحظة معينة ما، وقد يكون الرسم دراسة أو تحضيراً لعمل فني أخر، وقد يكون عملاً فنية متكامل لوحده.

الأورفية Aurifiyah :

أسلوب في الفن التجريدي أطلق من قبل الشاعر (ابو لليبنير) على هذا الاتجاه مأخوذ من عنوان كتابه موكب أورفيه، للتدليل على بعض ملامح التصوير الطليعي، وعرفت الأورفيه عام 1913، وابرز فنانيها (دلوني، كوبكا، بيكابيا)، كما جاءت هذه التسمية من الأسطورة اليونانية (أورفيوس، أبولو) الذي كان مهتم بالشعر والموسيقى.

الباوهاوس Bauhaus :

الباوهاوس : مصطلح ألماني يعني بيت البناء، وهو مصطلح أطلق على أحد المدارس الفنية التي برزت في مجال فن التصميم الصناعي الحديث، وفن العمارة بألمانيا، وقد أسس هذه المدرسة المهندس الألماني)ولتر جروبيوس(في سنة 1919م من خلال معهد تعليمي للبحوث والتجارب يضم نخبة من الفنانين والمهندسين والمصممين في مدينة فيمير، وتقوم هذه المدرسة على الدعوة إلى جمع وربط جميع الفنون بكافة أنواعها التطبيقية، والجميلة والنفعية، والصناعية لتتوحد جميعها في منظومة متكاملة لحل المشكلات التي تواجه التصميم في فن العمارة بصورة علمية، وإيجاد تصميمات ذات طابع جمالي مبتكر تخدم الإنسان، وهي عبارة عن جامعة للتصميم أسسها المعماري (والتر) عام (1919م)، ويمكن النظر إليها على أنها امتداد للأفكار والتي نمت وترعرعت منذ وقت (وليام موريس William Morris)، إذ كانت أفكاره متمثلة في الحركة المسماة بـ(الفن الجديد Art New) وينظر البعض إلى هذه الحركة على أنها مبالغة في طراز الزخرفة الذي ازدهر في المدة (1890 - 1910 م)، وقد كان المعماري البلجيكي (هنري فان دي فلد) من الرواد الأوائل لفكرة (الباوهاوس) وفيها أمكن تدريس العمارة والتصميم الداخلي، التصوير، النحت، الأفلام السينمائية، الخزف وإشغال المعادن، واستطاعت الباوهاوس أن تعالج الأساسيات ؛ لتأثيرها الواسع حتى الآن

في مدارس التصميم الناجحة في العالم، فقد ظهرت (الباوهاوس Bauhaus) وهي مدرسة فنية عظيمة وكان (والتر 1883-1969) أول من وضع الأسس واللبنات الأولى لهذه المدرسة ؛ فقد كانت الفكرة الجوهرية التي قامت عليها هذه المدرسة هي محاولة التآلف بين القيم الفنية الرفيعة من ناحية وحاجات الإنتاج الصناعي الحديث من الناحية الأخرى نتيجة لضمها العديد من الفنون والصناعات إلى أكاديمية الفنون الجميلة، ولقد احتضنت مدرسة (الباوهاوس) العديد من ألمع الفنانين مثل (بول كلي) و(أوسكار شلمر) واجتذب إليها (كاندنسكي)، وذاع صيت التجريد في أوربا من خلال هذه المدرسة، إذ ازداد الإقبال عليه ليتحول من مجرد أسلوب فني إلى مؤسسة فكرية شاملة صلدة القاعدة، وحددت(الباوهاوس) ولعشر سنوات منتجات الفنانين التي تصطبغ أعمالهم بالروحية المعمارية التي فقدتها كـ(فن صالونات) فمنذ أول بيان لها الذي تم نشره عام (1919م) تمت المناقشة بضرورة توحيد الفن حول العمارة، في حين أصبح الباوهاوس (رمزاً لكل ما هو خلاق وبناء في عصر ارتبك الاقتصاد والسياسة)، ويلاحظ في أعمال ممثلي الباوهاوس ويخاصة) بول كلي 1789-1940 م) انعكاس التأثير الذي مارسته هذه المؤسسة وبفضل نشاطاته المتعددة، فمن خلال تأمله للطبيعة وإدراكه للبنى الأساسية المتناغمة للفضاء وديناميكية الحركة أن يعيد صياغة الطبيعة في جوهرها وماهيتها، وما يعبر عنه في كتابه (طرق دراسة الطبيعة) بقوله : " الفنان هو إنسان، وهو بحد ذاته طبيعة وجزء من هذه الطبيعة ككل ".

التفوقية Suprematism :

هي طريقة مشتقة من البنائية (Constructivisme)، وهي تستند إلى أساس علمي وعقلي، وتعالج قوانين الخط واللون وتهتم بمشاكل البعد والمادة مقروناً بالضياء والصفاء الروحي وتتجه التفوقية نحو تجريدية جديدة أكثر تركيباً من الاتجاه التجريدي.

السوبرياليه Super – Serializm:

حركـة فنيـة تشـمل الرسـم والنحـت الـواقعيين لهـا تسـميات مختلفـة منهـا: الواقعيـة المفرطـة، الواقعيـة الاعلاميـة، واقعيـة الصـورة الفوتوغرافيـة وتحلـق بهـا بعض المصطلحات مثل الخـارق، مفـرط، متطـرف وتختلـف السـوبريالية كواقعيـة جديدة عن الواقعية الاشتراكية التي ظهرت منذ الثلاثينات وحتى افول الشيوعية في الثمانينات التي ركزت على نقل الواقع بأسلوب قصصي يمجد الدولـة ومثاليـة الطبقـة العاملـة، ولقـد ظهـرت في البدايـة كمجـرد حركـة رجعيـة ضـد التجريـد والعقلنـه في التصـوير وتشـكل اسـتمراراً لتقاليـد فنيـة تهـتم بتصـوير وجـوه النسـاء الجميـلات والمصـانع والقصـور والشخصـيات التاريخيـة لكنهـا ومـن جهـة اخـرى وخلافاً للواقعية الاجتماعية وهواجسها النقدية تواجه الواقع بعقلنة المراقب المدرك لكـل الجزئيـات والتفاصيل معبراً عن التـوتر النـاتج مـن الاختبـار الـواعي لمظـاهر الواقعيـة والتصـوير الممتـع، اذ إن السـوبرياليه قـد التقـت مـع التوجـه العـام للفـن المفـاهيمي (فـن الفكـرة) مـن خـلال مشـتركات عـدة أهمهـا: اختيـار الموضـوع وكذلك طرق المعالجة التي تعبر عن رغبـات الفنـان وانتقاداتـه السـاخرة في الغالـب "، فضـلاً عن ذلك إن كـلا منهمـا كـان ينظـر إليه مـن حيـث هـو مبـدأ موضـوعي، ولا يتنـاول الحقيقة مباشرة بل يحاول إعادة إنتاج ما يبدو في الظـاهر رسمـاً أو نحتـاً واقعيـاً، أي بمعنـى إن الفـن المفـاهيمي وكـذلك الفـن السـوبريالي قـد حـاولا مـن خلال استخدام أو توظيف إشارات الواقع ذاتها، خلق واقع جديد غير موجـود ومـن بـين الرســامين الـذين ولعـوا بأعمـال السـوبريالية (ريتشـارد ايسـتيس) و (رالـف، كوينـغ) و (دان هاتسـن) وآخـرون، وهكـذا فـأن السـوبرياليه تجلت تمثلاتهـا بآلـة التصوير الفوتوغرافي التي تثير الدهشة في داخل المتلقي لـدقتها العالية المفرطـه في طريقة نقل الصورة لما يناسب طبيعة الهدف في توظيف تقنية ونوع الصـورة للوصـول الى مايوازي السوق التجاري و توظيف الاعلان والدعاية عن السلع، ويسعى التعبير في السـوبريالية الى تسـجيل ادق التفاصـيل لأظهـار الموضـوعية العاليـة في هكـذا اعمال فنية.

الفن البصري Op Art :

مصدره (Optical art) : حركة فنية ظهرت في بداية الستينيات من القرن العشرين يحاول فيها الفنان خلق انطباع حركي على سطح الصورة عن طريق الخداع البصري وهي مشتقه من الفن البصري وتسمى بأسمه وهناك من يطلق عليها (الشبكي) نسبة الى (شبكة العين) ومن فنانيها (فيكتور فازاريلي) و (بريجت رايلي) و (جوزيف البرز) ولقد تميزت الاعمال الفنيه في الفن البصري (OP Art) بأعتمادها التأثيرات المرئية البراقة او المحتدمة التي تنشأ عن تنظيم الاشكال والخطوط، وهكذا اعمال تتطلب تفاعلاً اكثر مباشرة مع المشاهد لان عيني المشاهد تشكلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل ومع ذلك فاللوحة تبدو كأنها تتحرك او تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاتها، ان الفن البصري انعكست فيه الوجهة الهندسية بخصائص حملت معها المضمون المستقبلي معتمداً على وسائط عقلانية بهدف اظهار التمثل الديناميكي في الشكل، وباتت اثار اللون البصرية والعلاقات الفيزياوية موضوعاً للفن، لقد سعت قدرة التمثل والتصوير الجديد الذي ساهم كعنصر اساسي في تعزيز الفكر المستقبلي والذي حملت في طياته فكرة الحركة، المرونة، السرعة، المقياس الواضح والضخم، ولقد تجسدت هذه التصورات في تشكيل ما بعد الحداثة، وتعد هذه التصورات مستقبلية في ما تحمله من اثارة وايهاماً بصرياً، بل تعتبر عقلانية للفرص المفتوحة الواسعة امام تجارب حسية معتمدة على مصادر ميكانيكية وديناميكية في كل اجزائها وغنية بجماليتها النقية التي تكمن في خطوطها الدقيقة.

حركة الفلوكسس Flox Movement

حركة في الفن بدأت مابين عام 1961- 1962 وازدهرت خلال الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرف وفي لغات غربية تعني الدفق والتغيير، اما معنى (Fluxes) في الانكليزي فلها استعمالات مختلفة وتعني (حالة التغير المستمر) ومن فنانيها (جوزيف بويز، ري جونسن، جورج كيج... وآخرون) فالفنان فيها اصبح انسان عادي لانها ترى ان كل انسان هو فنان في الواقع وكل ماينتجه او يخرج منه

هو عمل فني ولابد من الاشارة الى ان الفلوكسس ضد كل مايتعلق بالاتجاهات المتداوله والتي عدت ملكية حصرية للمتاحف وجامعي التحف وضد النظام البرجوازي الذي ينتج فناً محصوراً في طبقه نخبوية تنفصل عن بقية المجتمع والحياة الشعبية، فناً يمتاز ببساطته والتعبير عما هو هامشي وزائل، ومن اهم فناني هذه الحركة (ايف كلاين) في فرنسا و(بيرومانزوني) في ايطاليا وكان لفعاليات كل منهم دوراً كبير وممهد لهذه الحركة، فقد لجأ (كلاين) الى كل شيء يستطيع التعبير به عن قناعته وتبنى طرائق غير تقليدية لأنجاز اعماله الفنية وفي نظره يمكن رسم اللوحة بكل شيء، تحت اليد، بفعل النار على القماشة او بواسطة قطرات المطر او بتوجيه فتيات عاريات ملطخات بصبغة زرقاء ليلقين بأنفسهن على قماشة مطروحة ارضاً، وهكذا فأن اعضاء هذه الحركة رفضوا الاهداف الجمالية البحتة وتنوعت فعالياتهم لتشمل ملصقات جاهزة من صحف وغيرها، ادوات موسيقية صامته، قصائد شعرية، فالحوادث (الفعاليات) التي يقوم بها الفلوكسيين لا يمكن تسويقها مثل السلع الفنية القابلة للبيع داخل القاعات في النظام الرأسمالي لانها تحصل خارج قاعات الفن لتصل تكنولوجيا تعبيرها الى عامة الناس، فهي تهدف الى اطلاق الفرد من كل عوامل الكبح المادية والعقلية والسياسية فقد اكدت على فعالية الفن اكثر من التأكيد على نهاية الانتاج الواقعي لموضوعة الفن، فقد وسعت الفلوكسس مدى التجريب الفني وهدف تعبيرها الى شيوع المزاح والعفوية بخروجها عن التقاليد الفنية وكل القواعد الكلاسيكية في الرسم والتأكيد على حرية الفنان في التعبير فضلاً عن استخدام الفنان مختلف الاساليب كالسخرية الاحتجاج والمعارضة.

فن الحد الادنى (الفن الاعتدالي)Minimal art

ان ردة الفعل على التعابير العبثية والفوضوية لجماعة الفلوكسس قادت الحركة الفنية في السنوات الاخيرة من الستينيات نحو رؤى تكنولوجية جديدة غايتها العودة الى النظام والتقيد بنوع من الشكلانية، فهو موجة اطلقت فن (الاختصار) ومن اهم دعاتها (دونالد جود) الذي تخلى تدريجياً عن التصوير ليتحول الى النحت، وقد وجد (جود) انه مهما بلغت اللوحة من التجريد والبرودة كان

ايحاؤها بالمدى الفضائي معدوماً وفن النحت في نظره هو البديل لأنه اكثر جذرية ويقوم على المساحات والاحجام الهندسية، لقد عرف الفن الاعتدالي بفن النحت وهذا يعني انه لا توجد فوارق مابين الرسم والنحت كما ان له مسميات وتوصيفات شتى كرس فيها على الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء وفي جميع الحالات كانت توضع اعمالهم النحتية مباشرة بدون قاعدة على الارض او تعلق على الجدران ولابد من القول بأن الفنانين الاعتداليين ينطلقون من التحولات الشكلية والتي تمثلت بتحول المدى الفضائي او زواله نتيجة للتركيز على سطح اللوحة والتخلي عن علم المنظور إذ إن العمل التشكيلي المنتمي الى تيار الحد الادنى في الفن يثير تعبيراً فنياً واعياً وحاداً بالزمن الذي نقضيه امامه وننفقه في تأمله لان تأثيره يعتمد على تنامي وعي المشاهد بنفسه في حضور العمل وإدراكه لحضوره الذاتي أي ان معنى العمل يعتمد تفسير المتلقي معلناً عن موت المؤلف وميلاد القارئ، والإيهام بالعمق لذلك فأن الطابع اللاشخصي للهكذا اعمال يتجلى في تكريس الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء، في نهاية الستينات حصل تحول في الحركة الفنية نتيجة ردود الفعل ضد حركة الفلوكسس وعبثيتها لصالح العودة الى النظام والى نوع من الشكلية (Formalisme) التي استبعدت المسائل الخارجة عن نطاق الفن، وهي عودة لبعض الافكار الحداثية والخروج من بعض دعاوي افكار مابعد الحداثة، بمعنى ان الفن شيء يناقش فقط بتعابير ملازمة له ومرتبطة به وهو ما تشير اليه حركة (الفن الاعتدالي) أو(فن الحد الأدنى) (Minimal art) التي نشأت في امريكا عام 1965، وقد اطلق هذا المصطلح من قبل الفيلسوف (ريجارد وولهم) ليصف نوعاً خاصاً من فن القرن العشرين ذات محتوى فني واطىء، وتذكر (باربارة ريس Reys) الناقدة الفنية، ان النوعية العامة المميزة لفن الحد الادنى يمكن تحديدها في عمل النحاتين الامريكان الذي عرضوا اعمالهم في متحف نيويورك وتتميز تحديداً :

1- بالتجريد الكامل
2- النظام
3- البساطة
4 - الوضوح
5- مصنوع في معمل
6- درجة عالية من اتقان الصنع

7 – ضد الخيال، بمعنى ان العمل الفني يستمد معناه مما يمثله، أي ان العمل الفني يتم اكتشافه بشكل مباشر من خلال المظهر الذي يقول بمفرده كل شيء من دون حاجة الى الخيال او بمعنى آخر ان دلالة الموضوعات الجمالية المتمثلة يجب ان تقرأ على سطح العمل الفني ذاته، مما يعني ان للخيال وظيفته التي تبقى محصورة داخل حدود مظاهر العمل الفني، وليس كصورة متخيلة، فالصورة المتخيلة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الاشياء لانها ليست شيئاً موجوداً وجوداً واقعياً وانما هي توجد بوصفها غياباً أي وجوداً لاواقعياً على رأي (سارتر)، ان الفنانون الاعتداليون ينطلقون من التحولات الشكلية التي حصلت في مجال التصوير الزيتي منذ التكعيبية والتيارات الفنية اللاحقة ثم الرسم الامريكي في الخمسينيات هذه التحولات تتمثل بتحول المدى (المنظور) الفضائي او زواله للتركيز على سطح اللوحة (التسطيح) والتخلي عن علم المنظور والايهام بالعمق، هذا التطور سيقود في نظر الاعتداليين الى التخلي تدريجياً عن مظاهر الرسم الخاصة لصالح المادة (المساحة وقاعدتها) وتوضيعها مع جماعة (الحوامل والمساحات) (surfaces–supports) وعليه فأن جميع العلاقات التي ستقام بين الفن الاعتدالي والرسم ستحددها الآليات المفترضة لنظرية تطور الفن كأختزال عصري فالرسم الاعتدالي هو الرسم الذي جعل هذا الاختزال العصري جذرياً ، ولقد اكتنفت الفنانة (جوهانسون Gohanson) بأن قسمت لوحتها الكبيرة (2.59×8.53م) الى قسمين بأتجاه الطول بواسطة خط اسود عريض، كما اكتفى(جوباير Copaire) ان يوضح اطراف لوحته ذات المساحة الرمادية الفاتحة المتجانسة بواسطة اطار ذي لون قاتم، اما الرسام التجريدي لمدرسة نيويورك (أي دي رينهارت) فأن ايديولوجيته تتوافق مع تلك الخاصة بفناني الحد الأدنى، وكان يكن الازدراء الكامل لفن النحت وانه عرفه مرة بأنه " شيء ترتطم به عندما تستدير لتنظر الى لوحة فنية "، وخلال سني حياته الأخيرة انتج (رينهارت) سلسلة من اللوحات التي

كانت متشابهة في الهيئة وجميعها بقياس خمسة اقدام مربعة واحتوت صورة هيئة الصليب البسيط وعرفت باسم " العمل التصويري الاخير " و" العمل التصويري الاسود " " Black Painting " تلوينها كان داكناً جداً وان اختلاف اللون والنغمة بين اجزاء الصورة طفيف جداً اذ تبدو من النظرة الأولى بأنها طليت باللون الاسود ولكن لو امعنا النظر فيها لوجدنا فارقاً او تلاعباً لونياً بمنتهى الدقة.

الفن المفاهيمي Conceptual Art

فن يعنى بنقل الفكرة او المفهوم للشخص المتلقي وقد برز هذا الفن بوصفه حركة فنية في الستينيات، وقد استعمل تعبير (فن المفهوم) في سنة 1961 من قبل (هنري فلانيت) لكنه استعمل بنظام مختلف من قبل (جوزيف كوسوث) وجماعة (الفن – لغة)، ويشير مؤيدو هذا الفن بأن الانتاج الفني يجب ان يخدم المعرفة الفنية وان الموضوع الفني لا يكون نهاية لنفسه ذلك ان الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح او المقاله التي تحيط فيه، كما ان المفهوم في الفن المفاهيمي هو الجانب الاكثر اهمية في العمل الفني ثم تتخذ القرارات اولاً وبعدها يكون التنفيذ آلياً وتصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن ويمكن القول بأنه حالة تحويل فكرة معينة وجعلها ملموسة أي ادخال عملية القراءة في سياق الفن البصري وتحويله الى فن ثقافي فلسفي علمي ووجودي، ولقد اصبحت وظيفة الفن المفاهيمي النهائية لاواخر القرن العشرين ذات غنائية لونية ترتقي الى مستوى التقليد البصري والذهنوي وبدت اللوحة المفاهيمية وكأنها اضمحلت وحلت محلها لوحة تبدوا للوهلة الاولى وكأنها استعارة تعبيرية مع ابقاء أي تأليف موضوعي تعبيري فأصبحت هكذا اعمال حدسية تتضمن كل العمليات الفكرية دون ان يكون لها أي هدف كونها متحررة من المهارة الحرفية لدى الفنان فأصبحت الفكرة الهدف الاساسي بدلاً من العمل الفني وقد شغلت الفن المفاهيمي اتجاهات عدة فأصبح ينضوي تحت لوائه العديد من الممارسات الفنية ذات البعد المفاهيمي متمثله بـ (الفن – لغة، فن الجسد، فن الارض) وقد استهدفت الابتعاد عن العمل الفني التقليدي وبدلاً من اللوحه استعاض الفنان

بالمفاهيم والافكار والمعلومات التي تمس الفن، أذ يعد الفن المفاهيمي احياء لأفكار قديمة (حداثية) اعلنها (دوشامب) عندما اهتم بالافكار اكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي ، ، ان محاولة رؤية جديدة للواقع واحكام ربط الفن والحياة فضلاً عن محاولة الفنان التحرر من كافة الوسائل ؛ توجه الفنان مباشرة نحو اكتشاف ذاته والعالم ويتحرره من الاشكال التقليدية للفن والتوجه نحو " العمل المباشر بمادة العالم " ليقدم ادراكاً جديداً لهذا العالم، ومفهوماً جديداً للفن، فمع الفن المفاهيمي تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه أي ان الفنان المفاهيمي يمثل مرحلة من النشاط مابين الفكرة والنتاج النهائي لتشكل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن :

(الفنان) الفكرة الذهنية ← العمل الفني← الناتج النهائي (المتلقي)

ان الفن المفاهيمي شأنه شأن جميع الاتجاهات التي سادت حركة الفن في العالم بعد الحرب العالمية الثانية، كانت احياء لافكار (دوشامب) عام 1917 ففي تلك السنة اعلن انه يهتم بالافكار اكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي، اذ اخذ مرحاضاً ومهره بتوقيع (د. موت) وقدمه كقطعة فنية (نحت) تحمل اسم نافورة الى معرض كان يشترك هو في تنظيمه ويمكن ان نشير هنا الى تداخل فن الادب (الكتابي) مع الفن البصري، فالافكار والصور المستثارة في ذهن المتلقي هي نفسها التي تثير الكتابة والسياقات الادبية والصور التي يدركها " المتلقي " وهي اكتشاف فكرة وليست خلق اشكال بصرية متخيلة من قبل الفنان تعمل معادل بصري ووجداني للمفهوم او الفكرة التي يحاول الفنان التعبير عنها، فالأعمال الفنية هذه لا تعتمد الاشكال البصرية الرمزية وانما الكتابات التي لا تمثل بحد ذاتها كأشكال أي معاني رمزية وانما تثير السياقات المعرفية المختلفة كما تستدعيه الكلمة او الكلمات من صور ومعان مختلفة.

الفن لغة :

نوع من الفن المفاهيمي تبناه مجموعة فنانين كانت لديهم اعمال مشتركة وان جماعة (انجلو – امريكية) الممثلة للفن المفاهيمي ترى ان هدف الفن يستعاض عنه بالتحليل، واللغة حسب مفهومهم هي الوسيلة الاكثر ملاءمة للبحث في طبيعة

الفن، أذ تمثلت اعمالهم بنماذج لغوية وقد مارست جماعة (الفن – لغة) الفن لانه وسيلة تساؤل حول وظيفته كأستعلام حول الفن نفسه وكطريقه جديدة للمعرفة، فالعمل الفني في نظر (كوزوث) هو الثنائية القائمة بين (فن – لغة) : وهو نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية (الصورة واللغة) تلتقيان عن طريق الكتابة – الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية – أي أن الفن انتقل من شكل اللغة إلى اللغة نفسها ويقول(كوزوث) : (أن الفن لغة، وان الأعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة..) أذ لجأ الفنان المفاهيمي الى اللغة لانها اداة لتوصيل الفكرة التي اصبح يعبر عنها بأستخدام الكتابة بدلاً من الصور لنقل فكرة، شعور، او وجه انساني وهذا يعتمد على جرأة الفنان وقدرته على استكشاف الاشكال التي تعبر عن الفكرة وهذا مافعله (كوزوث) في لوحاته ليجعل للمتلقي الدور الاساس في اكتشاف الفكرة التي حاول الفنان التعبير عنها، وقد ارتبطت فكرة المفهوم بالمعلومات والمواضيع والاهتمامات التي لا يمكن بسهولة ان يتضمنها موضوع واحد ان اغلبها تنقل بواسطة صور فوتوغرافية، مخططات، وثائق، خرائط افلام فيديو وبواسطة اللغة نفسها ونتيجة هذا هو نوع من الفن غير مبال بالشكل الذي أخذه، اما وجوده في اذهان الفنانين والمستمعين فأنه يتطلب نوع من المشاركة الذهنية من قبل المتلقي.

فن الجسد Body Art :

احد اتجاهات الفن المفاهيمي يهتم بممارسة التزيين على الجسد الانساني والرسم عليه بأشكال مختلفة من قبل بعض الفنانين المستخدمين لهذا الفن فقد لجأت ما بعد الحداثة الى الجسد لتعيد اليه الاعتبار وتفسح المجال لرغباته ولذاته التي اسكتها العقل فيكون البعد الجمالي هو صورة ما بعد الحداثة، فأصبح الجسد أصل الفلسفة وأصل النشاطات السياسية كافة، وقد عرف فن الجسد بفن السلوك ايضاً، وقد اعتمد على الجسد الانساني كمادة للعمل الفني والاستعاضة بجسد الانسان كبيدل للعمل الفني بدلاً من اللوحة لتصوير فن الرسم بالتخلي عن كافة المقاييس الاخلاقية والجمالي إن إستعمال الجسد كسطح تصويري يأتي إستجابة لفعل الفضح والتعرية الذي تحاول التقاليد الفنية المابعد حداثية الاشتغال من خلاله على منطقة جديدة من الثقافة، فبدلاً من ثقافة

الرومانسية التي يسخر من أجلها الفن في الفترة الحداثية، حدث تحول خطير بإتجاه إستعمال الفن كوسيلة للترويج عن ثقافة الإستهلاك التي هي قوام الحضارة المادية المابعد الحداثة، وكان لفن الجسد والأفاق التي يمكن له أن يفتحها أمام تجارة الموضة والجنس ومساحيق التجميل والتي تشكل حافزاً مهماً لتنامي هذا الفن والوصول به إلى أقصى حالات التطرف جراء الرغبة في التنوع والتجديد، ومن ثم تحقيق اكبر هامش من الربح، وبهذا يرى البعض إن الفن ينقلب من حالته الوجدانية الرومانسية الى حالة من القبح والبشاعة في ضوء التكنولوجيا، وهناك عدة اساليب استخدمها فنانوا الجسد لأخضاع جسدهم الى نوع من الاهانة حسب قول الناقد الفني (رايتر) كأحتراق الجسد من حرارة الشمس كما فعل الفنان (اورنهايم) او رسم النقشات على الجلد بتخطي القواعد والمفاهيم الفنية، فالجسد الطبيعي في ظروف ما بعد الحداثة قد اختفى سلفاً ومانحس به ماهو جسداً يمثل محاكاة فنطازية ساخرة لبلاغيات الجسد لتحريض الجمهور وتحريكهم بعنف مما جعل الجسد يمثل سلعة استهلاكية او رأسمال يمكن استثماره في العالم الاستهلاكي الرأسمالي من خلال تلوينه والرسم عليه بأشكال مختلفة وافكار شتى وبأسلوب مادي للسخرية من الجسد ومحاولة احداث صدمة لدى المتلقي والتعبير عن الحرية الجنسية وجمالية الجسد، اذ تعددت الاساليب المتبعة لتكنولوجيا التعبير الفني كأن يكون الرسم على الجسد بأسلوب الكتابة على الجسد او اسلوب اللصق او اسلوب العلامات والرموز او اسلوب المهرجانات الشعبية إن فن الجسد مثل قفزة تطورية في مضمار التيارات الفنية المابعد حداثية عندما تم توظيف الجسد الانساني في أعمال فنية ذات مضامين ودلالات تحاول بث خطاب جمالي وفكري، مع احتفاظه بالطابع الإبتكاري، الإبداعي المتسم به الفن المابعد حداثي كرائد للنهضة التقنية والخاماتية في الفن.

فن الارض Earth Art :

نوعاً من الفن المفاهيمي اخذ مسمى اخر هو(الفن البيئي) لان التعبير للعمل الفني يتداخل مع البيئة المحيطه ويشترط وجودها، فقد وصف فن الارض اعمالاً فنية تستخدم المواد في الطبيعة بـ (الارض، والصخور، التربة، والثلوج) وكل

اعمال الهواء الطلق ولهذا اكتسب شهرة شعبية واسعة في الولايات المتحدة الامريكية، ومن اهم فنانيه (روبرت سميثسون) واخرون ينصب اهتمامهم على الامكانيات التشكيلية للتقنيات الاثرية منها (شق الارض، الحصى، الحجر، الصخور) اذ إن أعمالاً مصممة من مواد غير صلبة وسريعة الزوال مثل (النشارة، قطع من اللباد، الطحين، اللثى (عصارة الشجر)، الثلج وحتى عرانيص الذرة) كانت مثار إهتمام الفنانين، بالمواد وطرح الموضوع، كبديل عن العلاقة المتبادلة مع الأشكال التقليدية وتطبيقاتها في المعارض، والتي دفعتهم فيما بعد إلى الإهتمام بديمومة المادة رغم قابليتها على الحركة، فجاءت مقترحة تنفيذ تصميمات أرضية ضخمة، كانت معروفة خلال الصور الفوتوغرافية في الأجزاء البعيدة من المناطق ذات المناظر الطبيعية اذ ان فن الارض او الاعمال الترابية تعود الى بداية السبعينيات وسمي بعضهم هذا النوع بـ (الفن المستحيل) فيما يجد الناقد الفني الامريكي (ديفيد الى شيري) ان الفن المستحيل يتمثل بأشياء ذات ابعاد ضخمة من المستحيل عرضها في المتاحف وقاعات العروض ومن الصعب جمعها كأرض مليئة بالملح، صناديق مليئة بالاحجار، قاعة مليئة بالاوساخ، وتركزت نظم التعبير على الطبيعة بطريقة يمكن مشاهدتها كشكل معاصر من رسم المناظر الطبيعية وتصويرها فوتوغرافياً، اذ ان فن الارض (Earth art) او الاعمال الترابية (Earth Works) تعود الى بداية السبعينيات، و فنانوا الارض نبذوا التعقيدات المتعلقة بالاستوديو وقاعات العرؤوض واتجهوا مباشرة نحو الطبيعة، واشروا التحول بعيداً عن التأكيد النحتي على المواد الحقيقية المشتقة من جماليات الحد الأدنى بأتجاه التوصيل الاكثر صورية الذي فيه نقشوا تصاميمهم على سطح الأرض، وتأثروا بالاعمال المدنية والهندسية التي تقام لشق وتسوية الاراضي وانشاء الطرق الحديثة والحدائق والمتنزهات، اذ بدأت شعبية فن الأرض (التربة) مع عادة طمر مادة حبيبية على ارضية القاعات الفنية، فـ(والتر دي ماريا) قام بفرش 1600 قدم مكعب من التربة داخل قاعة العرض مغطية مساحة الارضية كلها، والفنانون امثال (روبرت سمثيسون، ميشيل هيرز، كارل اندري، ريجارد لونك) اصبحو مهتمين في الاحتمالية النحتية من الحفريات التي حصلوا منها على الحصى والصخور والتراب وبمساعدة البلدوزرات او الديناميت ومكائن

الحفر العملاقة تؤكد عظمة الاعمال الترابية والحفريات، مرقب (لويس) كان يعرض (230) قدماً واستغرق عدة اشهر لبنائه، وحاجز الماء الحلزوني (لسمثيسون) تكون من الصخور المطمورة في المياه الضحلة في بحيرة (كريت سولت) في (يوتاها) وكان بطول(1500) قدم، وخطوط (دي ماريا) المؤشرة بالطباشير بطول (ميل واحد) في الصحراء، ورسم (لونك) خطوطاً في العشب بالمشي رواحاً ومجيئاً ويقطع رؤوس الازهار، وقطع (دنيس اوبنيهايم) قنوات مقوسة في جليد البحيرة المتجمدة وعمل نماذج ذات مقياس كبير بالمراقبة والزرع والحصاد للمنتجات الحقلية، مثل هذه الاعمال يمكن ان تكون مقبولة في تماميتها فقط من الجو بسبب حجمها الضخم او بسبب مواقعها المعزولة، لذا كان من الضوري بالنسبة لفناني الأرض استخدام الطائرات مما ادى الى نتائج مأساوية في بعض الأحيان، ومعظم امثلة فن الارض ليست قابلة للنقل، فهي تصاميم وافكار بصرية وشكلية للبيئة وبطبيعة تشابه تماما ما يقوم به المهندسون والمصممين للمتنزهات والطرق والحدائق التي عرفت منذ عقود طويلة، ولم تكن فيزياوياً قابلة للوصول لاغلبية الجمهور في المدن، لذا لجأ فنان الارض الى الوثائق على شكل خرائط وصور فوتوغرافية، كتيبات اشرطة الفديو...الخ.

الفن الكرافيتي Graffiti Art

يعد الفن الكرافيتي من الفنون الهجينة ويعني الخدش مشتق من الفعل (Craffiare) أي ازالة طبقة من السطح الخارجي لجدار ما لأظهار الطبقة الداخلية، ويعد مرحلة من الفن ظهرت في مصر القديمة ويشمل المعطى التعبيري للفن الكرافيتي كل الاعمال التي تضم رسوماً او علامات او انماطاً من الشخبطه او الرسائل الكتابية او بطاقات التعريف الشخصية والمصبوغة على قطع من السطوح الخارجية لجدار ما او القطارات وعربات النقل او السيارات والمرسومة بشكل متعمد وبدون موافقة الرقابة الفنية، اذ ان الفن الكرافيتي تعبير لغوي يتألف من اشارات مشخبطة بصيغة كتابات موجهة الى مجموعة متلقين هو الرسم على الجدران العامة او الخاصة بأستخدام ادوات خاصة بطرق

فنيـة وبمسـميات مستهدفة وتعبير حـر مـن اشـخاص مجهولين، وقـد وردت كلمـة graaggio الايطاليـة في قـاموس ويبسـتر وتعـني الخربشـة او الرسـم بعجلـه، لقـد اتصـل الفـن الكـرافيتي بكـل التخطيطـات العشـوائية البسـيطة الـتي يحـدثها الاطفـال علـى جدران منـازلهم او علـى الارضيات لأداء كـل مـايجول في خـاطرهم مما جعل النظام التعبيري للفن الكرافيتي يتسم بسـرعة القـراءة وسـهولة التعريـف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطورات، اذ تمثل حالة افصاح عن حوار الانسان مـع ذاتـه او مـع الاخـرين مـن خـلال الرسـم علـى الجـدران او ممارسـة الكتابـه فأصبحت الجدران تعكس رغباته واحتجاجه وتحديه للمجتمع قاصداً شد المتلقي عن طريق مخالفته التقليدية بكل ماهو غريب، وهكذا تميزت الاعمـال في الفن الكـرافيتي بشـعبيه ودعائيـة وسـرعة في الانجـاز والـزوال وهـذا جعلـها تقـترب مـن السلع التجارية فأكتسب الكرافيتيون شـهرة عالميـة لان الشـخبطه الـتي انتجوهـا كـانوا يرونهـا لوحـات فنيـة حقيقيـة، ولقـد اسـتخدم الفنـان الكـرافيتي في عمليـة بنـاء تشـكيلاته الفنيـة، أسـاليب تعتمـد تقنيـات متعـددة، منهـا الـرش (الـرذاذ) أو التقطير بواسطة الطلاء اللوني أو استخدام أجهـزة يدويـة مثـل الـرولات أو المسـدس البخاخ، وميكانيكية مثل الآلات المستخدمة للحفر وإحداث الخدوش الغـائرة في الجـدار، وهنـا لابـد مـن الإشـارة إلى إن تنـوع أو اخـتلاف السـطح الـذي ينفـذ عليـه العمـل الكـرافيتي يلعـب دوراً مهمـاً في عمليـة اختيـار التقنيـة المناسـبة وكـذلك في عملية تحديد الكيفية التي يتم فيها بناء مفردات الشكل الفني، وقـد ظهـر الفن الكـرافيتي في ثمانينات القرن الماضي كنوع من الفنون الهجينة وغير النقية والـتي كـان ظهورهـا كـأنعكـاس مباشـر لوضـع اجتمـاعي اقل مـا يقـال عنـه، بأنـه بـائس يعاني فيه الإنسان / الفنان من الكبت والحرمان والفقـر، ليـأتي أحتجاجـه عبـارة عـن تعبيريـة فنيـة رافضـا لكـل الأنظمـة والقواعـد والاعـراف الاجتماعيـة الى حـد اتهامـه بالتـدمير والتخريـب ممـا جعـل هـذا الفـن يقـف في مواجهـة السـلطات الحكوميـة وسـلطات المؤسسـة الفنيـة، ولكـن بعـد ذلـك تم احتـواء وتـدجين هـذا الفـن والفنـان ضـمن بنيـة النظـام الرأسمـالي والاسـتهلاكـي الأمريكـي وهـو مـا يتماشى مع افكـار وفلسفة مـا بعـد الحداثـة في سـعيها الى ابـراز وتأكيـد الهـامش والمبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام، اذ ان أعمـال الفنـان الكـرافيتي تحـاكي الحيـاة

التي ينتسب اليها والتي استثنى منها او ابعد عنها ولكن تلك المحاكاة لم تكن كلها مباشرة وحرفية بل جاءت نقداً لاذعاً وهجوماً عنيفاً على تسارع الزمن والانقلابات الحياتية ، فلم يجد(الفنان) الكرافيتي ملاذاً سوى الاختلاس الذي يتخذه منهجاً عاماً لمعالجة وسائله التعبيرية الغاضبة والساخرة – والوعظية احياناً والتي نفذها بتقنيات ترافيكية متنوعة مثل الرش والدهان والسكب وغيرها مما يمكن اعتباره منهجاً خاصاً به ، ان هذا الفن ظاهرة تختلف عن كل انواع الكرافيتي الاخرى ماضيها وحاضرها فقد بدأت هذه الظاهرة في الستينات عندما قام المراهقون من مدينة نيويورك بكتابة اسماء مستعارة لهم على جدران بعض الابنية في المدينة محققين شعبية واسعة في طرقات المدينة وكان من بين تلك الاسماء تاكي 183 : Tak من مانهاتن ومئات الشباب الذين تبعوه، ان فن الكرافيتي ظاهرة (حضارية) فريدة من نوعها وجذابة في تميزها الاجتماعي وأهميتها الفنية لأن هذا الفن استطاع الخروج من الأنفاق والدخول الى المعارض والمتاحف الرئيسية في العالم ، ان الفن الكرافيتي وما بعد الكرافيتي نشأ كغيره من الفنون المعاصرة الاخرى بأعتباره ردة فعل قوية ضد التقليلية (الحد الادنى) (Minimalism) ونقائيتها الشديدة ، فهو من اكثر الانماط الكرافيتية غير النقية ، اذ تزامن ظهور الفن الكرافيتي مع ظهور البريك دانسنج (رقص البريك) (Break Dancing) وموسيقى الراب (Rap Music) وتتألف من عناصر الـ (Hip Hop) الذي اصبح تعبيراً دراميا ابداعياً في اوائل الثمانينات، وان الفنانون كما وصفتهم ليفين (1988) فهموا المعطيات البصرية الشائعة للقرن العشرين والتي مثلها راقصو البريك دانس في حركة القدمين الجميلة والتفات الرأس والحركات المفاجئة والتي ظهرت في الأعمال الكرافيتية بأشكال وصور وكتابات كثيفة ومتدافعة والوان قوية وأحجام ضخمة كما هو الحال في فن القطار Train art أضافة الى تأثيرات الفراغ ومسطح اللوحة في التعبيرية التجريدية ، وكغيره من الفنون والحركات الفنية لم ينشأ الفن الكرافيتي اعتباطاً او مصادفة إذ أن له جذوراً شكلية تتضمن عناصر وتقنيات ومعالجات وجذوراً ضمنية تحمل مواقف وغايات وطموحات كبيرة وكغيره من الحركات

الفنية ايضاً فأن له علاقات يمكن الكشف عن ارتباطاتها بالسلوك الانساني من جهة وبتاريخه الفني من جهة اخرى فقد تلتقي جذور هذا الفن بما يأتي :

أولاً : بطبيعة تطور الانسان في مراحل نموه المختلفة فمن التخطيطات العشوائية البسيطة التي يحدثها الاطفال على الجدران والأثاث والأرضيات والورق وما يتوفر لديهم من وسائط غير متناسبة لأداء ما يجول بخاطرهم الى الرسومات الكرافيتية التي تمتلئ بها السجون وجدران المصاعد الكهربائية والحمامات (المرافق الصحية) وأرصفة الشوارع وجدران الأبنية وخاصة النائية منها والمنعزلة والتي يقوم بفعلها الاطفال والمراهقون والناضجون أحياناً.

ثانياً : ان جذور الفن الكرافيتي ممتدة وظاهرة في كل التاريخ الفني منذ ما قبل التاريخ وحتى اللحظة الحاضرة إذ تتضح علاقة الفن الكرافيتي بالفن البدائي وخاصة الخربشات الأثرية التي ظهرت في الحضارة الرومانية القديمة وحضارة بومباي من خلال قواسم مشتركة تمثلت بالبساطة والتلقائية وسرعة التنفيذ والمهارة التنفيذية، وكل هذه السمات هي من يتصف به فن ما بعد الحداثة، اما علاقة الفن الكرافيتي بالفن الحديث فكانت علاقة اكثر قوة ووضوحاً بتعدد مستوياتها اذ تمثل **المستوى الاول**: بالتجاوزات التي مارسها اشهر فناني الحداثة، فالفنان (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp) (1887-1968) مثلاً سمح لنفسه بتجاوز كل الاعراف والتقاليد الفنية السائد وكذلك معايير المؤسسة الفنية عندما استخدم منتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية مثل عمله النافورة (المبولة The faintain 1917) والذي وقعه بأسم مستعار هو (M. Muth) استجابة لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه فيها، فالاسم المستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون الذين يستخدمون اسماء مستعارة بأعتبارها هوية معرفة عليهم وسواء حصل على هذا المنتج عن طريق الشراء او عثر عليه (Faund object) فأنه لجأ الى الاستعارة او بمعنى اكثر معاصرة (الاختلاس المشروع) وهذا ينطبق على عمله الذي اعتمد على أستعارة (لوحة الموناليزا 1919) مضيف اليها الشوارب لتكون من اعماله المشهورة اذ لا يختلف هذا الفعل كثيراً عن فعل الاختلاس الذي يقوم به فنان كرافيتي عندما يضع اسمه على قطارات الانفاق، اضافة الى العلاقة الواضحة

بين مفاهيم الحركة المستقبلية ومفاهيم الاعمال الكرافيتية المنفذة على عربات القطارات التي تسافر بالعمل بسرعات عالية جدا من يجعل منها عملا مستقبلياً بتعامل مع الحركة بأعتبارها مفهوماً تشكيلياً ، ويتمثل **المستوى الثاني** : بالظروف النفسية والحياتية ومردوداتها التعبيرية التي ظهرت في الحركات التعبيرية والوحشية والسوريالية والتعبيرية التجريدية ، والفن الشعبي (POPART) وغيرها من الحركات التي مثلت الاتجاه السائد الاخر في الفن الجديد وهذا البعد التعبيري منح الفنان الكرافيتي فرصة رؤية الحياة من حوله بعين فاحصة وموقف احتجاجي رافض لكل المقاييس المؤسسية ، اما **المستوى الثالث** : فهو المستوى الفلسفي الذي تمثل في الجدل القائم حول ماهية الفنان وماهية العمل الفني بعد ظهور الفنون اللاموضوعية والفنون المفاهيمية وخاصة الفنون التي تغيب عنها المهارة الحرفية للفنان، و بعد ظهور فلسفات النص المفتوح او ضد النظرية وهي مفاهيم فتحت المجال امام أي شخص ان يكون فناناً او أي عمل ان يكون فناً ، وبخصوص علاقة الفن الكرافيتي بالفن المعاصر فهي علاقة ارتباطية وثيقة ، لانه فن ينتمي الى الفن التعبيري الجديد (Neo Expressionism) او السوريالية الجديدة (Neo Sarerealism) من حيث موقفه من نقائية الفن التقليلي (فن الحد الادنى) (Minimal. art) ومن حيث سعيه الى التحرر من كوابح الحداثة من خلال التاكيد على الايماءات الواضحة ، والمقياس الضخم والمضمون الاسطوري، والتجديدات الثورية وكذلك الصور الفنية البدائية كما هو الحال في اعمال الفنان كيث هارينج (Keith Haring) كما ان الفن الكرافيتي له اتصالاً قوياً (بالفن الضوئي) (والفوتوغرافي) الذي ظهر من الفن المفاهيمي والذي اوجد مصاهرة قوية بين الصورة والنص الكتابي والتي دخلت في علم الاشارات السيميولوجيا حيث تناولت هذه الاعمال كما يبين (جانسون H. W janson 1995) مفاهيمنا عن العالم الذي نعيش فيه والنظام الاجتماعي الذي تفرضه علينا ، اضافة الى العلاقة القوية مع التصوير الضوئي ما بعد الحديث او المفاهيمية الجديدة التي يلجأ فنانوها الى اختيار صورهم من وسائط اخرى دون اللجوء الى التقاطها بأنفسهم، ان هذا النهج الذي يستخدمه الفنان الكرافيتي والذي يشمل الصورة والنص الكتابي وكذلك الاستعارة هو المتبع لدى فناني

الكرافيتي أسلوباً وأبداعاً ومنهج حياة، وبذلك يمكن القول ان الفن الكرافيتي هـو توجه فني ينتمي الى التطورات الراهنة للفن المعاصر وهو فن له حضورة وأسلوبه وتقاليده التي تميزه عن غيره من التوجهات الفنية ومن التطورات الأسلوبية التي تماشت مع توجهات وتطلعات الفنان الكرافيتي تلخص في الأبعاد الاسلوبية الاتية : ان يكون اسم الفنان وتوقيعه أهم عنصر في العمل الكرافيتي وان يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطويرات وان يكون التوقيع شخصياً مؤسلباً ومتقناً جداً، ومعمماً جداً على الجمهور اذ يجب ان يظهر دائماً بصيغة واحدة تدل على شخصية الفنان طيلة حياته الاحترافية ليكون بمثابة الشعار المعرف بالفنان وأسلوبه وقد أدى ذلك الى ظهور أساليب كثيرة في وقت واحد، وقد يلجأ بعض الفنانين إلى استعارة حروف أسمائهم من وسائل الاتصال والحضارة الشعبية الأمريكية وهؤلاء هم الذين يشكلون أيكونوكرافيتهم بأختيار صور كارتونية أو تلفزيونية أو إعلانية بعد إعطائها صيغ جديدة، اما بخصوص العناصر الاخرى التي تميز الاسلوب الكرافيتي فقد ادخات عناصر مستوحاة من الاساطير مثل لزلي كارتيرس وهي رواية ظهرت في مسلسل تلفزيوني انتشر بواسطة فناني الكرافيتي وقد ادخلت مناظر الطبيعة وعوالم الفرح ومناظر من الجنة والنار، وقد اعتبر استخدام هذه العناصر دليل على براعة الفنان في معالجة الأعمال الضخمة كما تم ادخال عناصر الضلال والحروف المتداخلة والتأثيرات ثلاثية الأبعاد (البعد الوهمي) والنجوم والإعلانات ولوحاتها وورق العملات مثل ورقة الدولار اضافة الى عناصر الغيوم والفقاعات والاسهم حول التوقيعات والأسماء.

المتخيلة Imiagiontion:

هي " القوة التي تصرف الصور والمعاني الجزئية المنتزعة منها وتصرفها فيها بالتراكيب تارة والتفصيل تارة اخرى، مثل انسان ذا رأسين او عديم الرأس وهذه القوة اذا استعملها العقل، سميت مفكرة كما انها اذا استعملها الوهم في المحسوسات مطلقاً سميت متخيلة" وان المتخيلة كما يعرفها(الفارابي) هي :" قوة حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها، وذلك انها تفرد بعضها عن بعض،

وتركب بعضها الى بعض تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها ان تكون موافقة لما هو حسي، وفي بعضها ان تكون مخالفة للمحسوس"، اما التخيل " فهو القدرة على خلق صورة حسية او فكرية جديدة في الوعي الإنساني على أساس تحويل الانطباعات المجمعة من الواقع، والتي لا تقابلها في الواقع المدرك في لحظات معينة ويكتسب الانسان مقدرة التخيل عن طريق العمل الذي لا يكون بدون التخيل مجدياً ولا مثمراً "، والتخيل هو " حضور صورة الاشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"، اما (برجسون) فقد عد المخيلة "هي القدرة الخلاقة للفنان الذاهل الذي ينفصل عن الواقع الموضوعي بسبب رفضه الواعي له، من خلال خلق عوالم خاصة، تعينه عليها مخيلته الخلاقة الخصبة، مستعيناً بجزئيات ودقائق الاشياء الواقعية، وبطريقة تفكيكية، لإعادة البناء وفق نسق الرغبة الدافعة لانتاج الاعمال الابداعية، فنية وفكرية وأدبية وهي ضرب من الحدس يرتبط بالابداع الفني، وتعد المخيله " قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص... فضلاً عن القدرة المسئولة عن استحضار الصور المرئية مفردة أو مجتمعة في الذهن، اما التخيل فيعد " القدرة على خلق صورة حسية او فكرية جديدة في الوعي الإنساني على أساس تحويل الانطباعات المجمعة من الواقع، والتي لا تقابلها في الواقع المدرك في لحظات معينة ويكتسب الانسان مقدرة التخيل عن طريق العمل الذي لا يكون بدون التخيل مجدياً ولا مثمراً ".

الخطاب Discoursy:

عملية فكرية تجري من خلال سلسلة عمليات أولية جزئية ومتتابعة ويعرف أيضاً بأنه " أنظمة معرفية تحدد نوع الممارسات التي تحقق السيطرة والهيمنة الاجتماعية داخل سياقات محددة متعينة " وان الخطاب كما يراه (فوكو) هو: " شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطرة في الوقت نفسه".

طاليس thales (636 -546 ق.م) :

فيلسوف يوناني، من ملطية بآسيا الصغرى، وهو احد الحكماء السبعة، عن اليونان، وهو اول فيلسوف احل التفسير العلمي محل التفسير الاسطوري في فهمه للعالم الطبيعي ورأيه ان الاشياء كافة ترتد الى عنصر الماء، وقرر (طاليس Tales) ان اصل الوجود هو الماء، على اعتبار ان الماء يتواجد بكثرة على الارض وهو مادة لا يمكن الاستغناء عنها ويرى ان الوجود متعدد المظاهر، وهذه المظاهر رغم ماتبدو عليها من تحول وتغير تتناسق في نظام طبيعي وترتد إلى جوهر واحد اطلق عليه (طاليس) تسمية (صفات الجمال والقدرة) فهي الغاية التي كانوا يطمحون لبلوغها عن طريق التأمل والتحليل والتفسير للملل والاسباب الكامنة وراء مظاهر الطبيعه وفق ماتراه الحواس ويرتأ به العقل، كما يرى (طاليس) ان هناك وحدة للاشياء المتفرقة، وهذه النظرة المبتدئة من الذات نحو الموضوع متمركزة حول مقولة الفناء، فناء الذات في الموضوع، ومثل هذه الرؤية تحققت من خلال نظرة وجدانية للوجود او بعبارة اخرى نظرة صوفية، فالطبيعيون ومنهم (طاليس) استمدوا فكرة المطلق من (الجوهر) الذي يساوي بين الاشياء والماء الذي يعتبره اصل العالم او جواهر مادية، وان كانت المادة التي حدثنا عنها (طاليس) خاصة بالالهة.

جوهر Substance :

وهي المقولة الاولى من مقولات ارسطو، وبه تقوم الاغراض والكيفيات ويقابل العرض، والجوهر هو ما تقوم عليه الظواهر وعندما نفكر في الجوهر فأنما يجول بخاطرنا هو فكرة شيء ثابت وراء التغير، وفكرة وحدة وراء الكثرة.

فيثاغورس Pythagore (582-507 ق.م) :

فيلسوف اغريقي، ولد في ساموس، اسس جماعة دينية في (كروتونا) كانت تؤمن بتناسخ الارواح، وضرورة الحياة المطهرة من الشهوة، ورأى ان جوهر الاشياء هو العدد وان العلاقات يمكن التعبير عنها بالعدد، أي ان الجانب الكمي هو ليس الحقيقة، كما ان انغام الموسيقى جوهرها اعداد، أي اطوال

الموجات الصوتية كذلك كل شيء جوهره عدد، أي علاقات هندسية ورياضية، وكان يرى ان الغاية من تعليم الرياضيات والموسيقى هي بلوغ الانسجام بين الروح والجسد، وقد وضع " (فيثاغورس Pythagore) في محاولة كشف اسرار الكون أسس الاعتقاد الميتافيزيقي بعدة الاعداد وهي الحقائق الاصلية، وزادو تلاميذه عليه، وقالوا بأن الاعداد هي الماهيات الحقيقية التي تكون قوام الطبيعة كلها وتحكمها، ولما كان الانسان جزءاً من الطبيعة فأنه تجسيد لمجموعة الاعداد، وهو يرتبط بالطبيعة ارتباط الجزء بالكل، وهنا يشكل الانسان وجود ومادة، اما في الطبيعة كما في الفنون فيخلقها الانسان للوفاء بحاجاته، فأن التناسب، والتماثل، والانسجام، والتنافر تنشأ من علاقات رياضية كما ان تحديد الرأي الفيثاغورسي في مسألة الجمال الفني يعود الى مسألة التذوق الفني وارتباطه بالتأمل الفلسفي، فيثاغورس " كما درس النظريات الموسيقية، بأعتبارها قمة التناسق في الاعداد الرياضية، اذ ان ممارسة هذا الفن يعد تطهيراً للنفس وهو وسيلة مهمة في علاجها، فالموسيقى عن طريق الحانها المتنوعة يمكنها السيطرة على الشعور الانساني وبالتالي فأنها تتمكن من ازالة التعب والهموم، هذه النظرية الفيثاغورية في الموسيقى كان لها صداها في اعقاب هذه المدرسة، والفلسفة الفيثاغورسية هي فلسفة انتخابية من الفلسفات القديمة بالاخص فلسفة (افلاطون) وارسطالية والرواقية والديانات الشرقية المسيحية و اليهودية والمانوية والزرداشتية وديانات المصرية القديمة مل (الهرمسية)، حاولت هذه المدرسة انتخاب الاراء المتقاربة المتوافقة معاً من هذه الديانات والفلسفات لاجراء تجديد على الفلسفة الفيثاغورية القديمة، ومن اهم ارائهم ان الله عال عن العالم والكون ولكنه كامن فيه، وامنوا بوجود النفس التي تكلم عنها (افلاطون)، بين الارض والسماء حسب رأئيهم محتشدة بأرواح خفية، يمكن عن طريقها التنبوء بالمستقبل ومن ثم تجنب الخطر والكوارث، وخلود النفس كانت اهم فكرة جديدة لهم، طهارة الروح امر ضروري من الشوائب التخلص من السيئات وكثرة الحسنات طريق لدخول الروح الى عالم الخلود، فوجود النفس في هذا العالم هو عملية تهئيتها لدخول عالم الخلود بعد ان تخلصت عن كل ما يعيقها

للوصول اليه، وايضاً هناك الكثير من الافكار المشابهة لديانات الهندية القديمة مثل نظرية الكرما.

افلاطون (Platon 347-427 ق.م):

فيلسوف اغريقي تتلمذ على يد (سقراط)، أسس الاكاديمية حيث علم الرياضيات والفلسفة حتى آخر حياته، ومؤلفاته عبارة عن محاولات تقسم في مجموعات ثلاث حسب زمان تأليفها، وفلسفة (افلاطون) يمكن تقسيمها الى ثلاثة اقسام هي الجدل والطبيعة والاخلاق، والجدل عنده هو التفكير المنطقي اياً كان، وتتفرد الفلسفة الافلاطونية بنظرية المثل وخلاصتها ان المعاني الكلية ذات وجود في الخارج مستقل عن وجود الجزئيات التي تتمثل فيها تلك المعاني فلكل نوع من الجزئيات فكرة او مثال جاءت الافراد الجزئية على غراره، وبمقدار مايقرب الفرد من مثاله يحقق ماهيته ونوعه، والمثل –على خلاف الجزئيات، ثابتة دائمة سرمدية، ولذلك فهي اساس العلم اليقيني، كما ان (افلاطون) يفرق مفهوم الجمال الى قسمين هما المفهوم المطلق الذي ينتمي الى عالم المثل العالم الحقيقي وفيه الجمال الكامل، وهناك : الجمال الارضي المحسوس، الذي يحاكي المثال ويكون جميلاً بقدر اقترابه من المثال او عالم الافكار، فالفكرة شيء غير مادي وبين المواد والافكار يتواجد عالم الاشياء المحسوسة وهي خليط بين الموجود وغير الموجود، بين الافكار والمادة، حيث ان (افلاطون) يرى ان هناك مصدرين للتجربة الانسانية هما الادراك الحسي والعقل، الادراك الحسي موضوعه عالم الحس، وموضوع العقل هو المثل، ان المثل حقيقة مطلقة ووجود مطلق وهي كلية، ثابتة، خالدة، خارج نطاق الزمان والمكان، اما موضوعات الحس فهي لاحقيقة مطلقة، بل هي دائماً جزئية، فردية، متعددة وهي موضوعات زمانية مكانية متغيرة وفي تدفق دائم، وفي رأي (افلاطون) انه لا توجد معرفة بعالم الحس تكون ممكنة الا اذا كان موضوعها ثابتاً امام العقل ويكون دائماً وبلا تغيير، اذن فالمعرفة الوحيدة هي المعرفة بالمثل، كما ان (افلاطون) يحلل المعرفة ويميز بين مكوناتها تمييزاً دقيقاً، لكنه يريد ماهو ثابت ودائم منها لكي يستند عليه في بنائه الفلسفي، ولا يستطيع الوثوق بما هو

متغير وزائل كالعالم الحسي الذي يتبدل بين لحظة واخرى يتبدل الزمان والمكان، ويضع (افلاطون) للمعرفة درجات تتعلق بدقتها وصدقها وهذه الدرجات هي من الادنى الى الاعلى:

1ـ الحس2ـ المعرفة الحسية3ـ المعرفة على الظن والاستدلال 4ـ المعرفة العقلية.

يتضح من هذا ان ادنى درجات المعرفة هي الحسية، لان الحواس لا تنقل الينا الا صوراً حسية ناقصة، كما ان هذه الصور الحسية تكون مشوهة احياناً بفعل ما يسمى فلسفياً بخداع الحواس، أما المعرفة الحقيقية بنظره فهي المعرفة العقلية التي تتجاوز الحواس الى عالم الحقيقة الابدية عالم المثل، اذ يحلل(افلاطون) المعرفة بشكل اكثر من مجرد العالم الحسي والعالم العقلي، حيث ان ابسط هذه المعارف هي الحس وهو الادراك بأحدى الحواس كحاسة السمع او حاسة البصر، وتتطور هذه المعرفة تدريجياً بالعقل حيث تتحول الى ادراك حسي ثم معرفة على الظن ثم معرفة عقلية، واستند (افلاطون) الى الجدل ليتوصل به الى المعرفة الثابتة، وعرفه بأنه المنهج الذي يرتقي به العقل من المحسوس الى المعقول، فهو علم كلي بالمباديء الاولى والامور الثابتة، يبلغها العقل من العلوم الجزئية، فأذا تم له ذلك عاد العقل الى هذه العلوم الجزئية والمحسوسات ليفسرها، ويعد(افلاطون) من القلائل اللذين تركوا ثروة فكرية كما يعد من الفلاسفة اللذين أرسوا قواعد الفلسفة في اليونان، وعلى حد تعبير (أفلاطون) إن الفن تجلي صوفي نحو عالم المثل بنظام جدلي معبر يحقق معطيات عالم المثل التي هي معطيات مجردة من عوالق الحس والنسبية، كما نجد إن الفن هو تلك اللغة التي تعبر عن الانفعالات وعلى هذا كان موقف (أفلاطون) من الفن موقف الخوف والخشية لأنه يرى أن الفن عن طريق الانفعالات التي يثيرها يهدم توازننا النفسي بل ويقوي فينا الرغبات والشهوات ويزيدنا تعطشا لها، و لابد من الإشارة إلى إن (أفلاطون) يجد أن مفهوم الجمال مرتبط بحقيقة الأشياء فالجمال المتمثل في الإشكال والوحدات الهندسية هو المقياس الفعلي والمعبر عن كل ما هو جميل لان الصورة الفنية أو الطبيعية إذا كانت معبرة عن نزعة هندسية ورياضية فأن الجمال يتمثل بها على وفق الارتباط بمطلقيه الصورة

وعقلانيتها إذ إن قيم الجمال التعبيرية في تلك الخطوط والإشكال الهندسية اقرب إلى الروح الأفلاطونية بالتعبير عن الحقيقة، فبعد إن كان (أفلاطون) يذم الفن لأنه صادر عن الهام وقوة لاعقلانية أصبح – بعد تطور فلسفته ونضوجها – لا يذمه لهذه الأسباب بل على العكس من ذلك يرى إن الفن الملهم كالفلسفة الملهمة بالحدس والرؤية المباشرة للحقيقة أكثر تعبيراً عن الجمال وتوجيهاً إلى الخير، فنقده للفن لا يقوم على أساس غيبة الفنان عن نفسه وإنما أساسه مدى تعبير هذا الفن عن المثل الأخلاقية والدينية القديمة الثابتة وإفصاحه عن الحقائق المثالية القائمة في العالم الروحاني المثالي، ويعد (أفلاطون) من طائفة الفلاسفة الجماليين المثاليين الذين يرون إن الفن إنتاج موضوعي وان فاعلية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي بالدرجة الثانية بعد الموضوع الذي يريد التعبير عنه، إذ يرى (أفلاطون) إن الفنان يتفرد في عمليته الإبداعية من خلال عملية الإلهام ويرى إن الإلهام ينبع بصورة فطرية من النشوة الفنية اللاشعورية التي تتصل بالإله، وعلى حد تعبير (أفلاطون) إن قوى الإلهام تتصل بالحدسي والمحاكاة هنا محاكاة حدسية تعبر عن ماهية الأشياء وحقائقها وتصل إلى جوهرها، فالحدس لغة تعبيرية من خلاله يحاكي الفنان الذوات ويعبر عن دواخل الأشياء بحثاً في ماهيتها واختراقاً لحقائقها برؤية حدسية تعبيرية تمتاز برهافة الإحساس وطلاقته وتمتلك مقومات الإبداع ووسائله التعبيرية، أما فكرة المحاكاة عند القدماء فقد اتسعت لفكرة التعبير ولم تقف عند حدود التقليد السطحي فـ(أفلاطون) الذي فسر الفن بأنه محاكاة قد فرق بين محاكاة سطحية تقتصر على نقل الطبيعة المحسوسة وبين محاكاة متعمقة هي في الواقع اقرب إلى التعبير عن الصور المثالية الموجودة في عقل الفنان.

افلوطين f lotinus :

فيلسوف اغريقي ولد سنة 204 ق.م في مدينة (ليفوبوليس في مصر) ترك 54 مقالاً جمعها تلميذه (فوفوريوس) بعد موته في 6 مجموعات تضم كل مجموعة منها 9 مقالات وسميت بالتساعيات، تنطلق فلسفة (افلوطين) من الحركة وتكون هذه الحركة هابطة وصاعدة، فالحركة الهابطة تعني الحركة العقلية

التي يشرح فيها حركة الوجود من الواحد تدريجاً حتى ينتهي الى المادة التي تعتبر آخر مراتب الموجودات، واما الحركة الصاعدة فهي تعني معاودة ارتقاء السلم والصعود الى الواحد الأول واساس هذه الحركة التصفية الجسدية لمعرفة الذات حتى يتسنى لتلك الذات الارتقاء تدريجياً والعودة الى الاتحاد بصدرها الأول أي بالكل الذي انبثقت منه وهبطت الى عالم الكون والفساد وعن طريق التصفية والتعليم تتمكن من الارتقاء والصعود ثانية الى الكل الذي هبطت منه، ويقول (افلوطين) ان عالم المادة وعالم الفكر أو العقل موضوعان احدهما ملازم للآخر ذلك ان عالم العقل محدث للعالم الحسي والعالم العقلي مفيد فائد على العالم الحسي والعالم الحسي مستفيد قابل للقوة التي تأتيه من العالم العقلي ونحن ممثلون لهذين العالمين وقائلون انهما يشبهان حجرين ذوي قدر من الاقدار غير ان احد الحجرين لم يهندم ولم تؤثر فيه الصناعة البتة والآخر مهندم وقد اثرت فيه الصناعة وهيأته هيأة يمكن ان تنقش فيه صورة انسان ما أو صورة بعض الكواكب اعني تصور فيه فضائل الكواكب والمواهب التي تفيض منها على هذا العالم فالجمال عند (افلوطين) يرتبط بالمبدأ الأوحد او المطلق الذي هو الخير الذي تصدر عنه الصور المشعة، وبعبارة اخرى، الله هو مصدر الصور الفنية ومبدعها، كما انه هو الذي يفضي بها على من ارتقت روحه من الفنانين و يؤكد إن الجمال يصدر من الصور أو المثال الذي ينتقل من الخالق إلى المخلوق وينتقل التعبير الجمالي بالفنِ من الفنان إلى عمله الفني بمعنى إن الفنان لا ينقل صورة في عمله من الطبيعة بل يستمد صورة من عالمه الخاص بالطريقة التي تتشكل بها الطبيعة، ولقد ظهرت الأفلاطونية الجديدة في الإسكندرية وكان (أفلوطين) احد روادها، إذ رأى أن التعبير عن الجمال يتمثل في الوحدة والصورة الخالصة والترتيب، كما يوجد في تمثلات الموجودات وانتظامها لان الحياة صورة والصورة جمال، والله (سبحانه وتعالى) هو مصدر الصورة الفنية وهو الذي يفيض على من ارتقت روحه من الفنانين، إذ استقى (أفلوطين) مبادئ فلسفته من (أفلاطون) واخذ مفهوم التعبير لديه يبحث عن المصدر الإلهي للجمال، كما اعتبر التعبير في الجمال صفة عقلية صادرة عن العالم العقلي المثالي وطالب الفن إن يحاكي الأصل لا الظل وعد الجمال من طبيعة النفس والروح وينتمي إلى

عالم الحقائق بينما القبح اقرب إلى المادة، ومع (افلوطين، 204-270 م) ترسخت النظرة المعرفية والوجودية للخالق الواحد، فأشار (فلوطين) إلى اعتبار (الواحد) هو المصدر الحقيقي والأبدي للحقيقة، فهو كما يقول : مقيم فينا وليس ثمة تميز بيننا وبينه، وعمل الفلسفة إنما يتمثل في هدايتنا إلى اتجاه طريق العودة نحو وجودنا الحقيقي، فالفلسفة توقظ فينا الوعي بوحدتنا مع الله، تجعل الجذب أمراً ممكناً ويتلو ذلك فناء العبد في ربه، لذلك لم يكن (افلوطين) مهتماً بالمشاكل التقليدية التي كان يثيرها الفلاسفة السابقون حول طبيعة الصلة بين النفس والجسم وكذلك حول تحديد ما إذا كان كل من (التذكر، والتخيل، والتفكير) على إنها عمليات متصلة بالجسم والمخ والأعصاب وإنما ذهب اهتمامه إلى تحديد دورها المعرفي وذلك بأن جعل لها بعداً معرفياً تمثيلياً إلى جانب حفظ صورة المحسوسات وتركيبها، و يحدد (افلوطين) ثلاثة مستويات معرفية لإدراك الأشياء وكذلك إدراك حقيقتها، تبدأ أدناها بالمعرفة الحسية، وتتوسط في النظر وتنتهي إلى الوجد، فالمعرفة الحسية اذاً أول خطوة تخطوها النفس على طريق المعرفة الاشراقية وتوصف هذهِ المعرفة بأنها مصدر التغير والكثرة والتبدد، ونتيجة لذلك لا ينتهي المحسوس إلى الوحدة والطمأنينة والسكون والثبات، لذا كان لابد وكما يقول (افلوطين) التخلص من تلك الدرجة والارتفاع إلى مرتبة أو درجة اعلى منها وهذهِ الدرجة هي (النظر أو التعقل) تلك الدرجة التي يرتب عليها الإنسان بين التصورات بعضها وبعض يربط فيما بينها أو يفصل بعضها عن بعض بواسطة الفهم والذهن غير إن النفس الإنسانية هنا لا تزال متعلقة بالكثرة والتغير، وللارتفاع بها إلى درجة أعلى من المعرفة كان لابد لها من أن تتخلص من هذهِ الدرجة، على الرغم من أهميتها في تحصيل المعرفة إلى حالة الوحدة المطلقة وهذهِ الحالة هي حالة (الوجد) وفيها تسقط التفرقة بين العقل والمعقول فيصبحان شيئاً واحداً، وهنا تكون النفس في صفاء تام ليكون معها طريق اتصال المخيلة بالعقل الفعال وتلقيها المعرفة منه سالكاً وواضحاً، فالنفس كما يقول(افلوطين) اذا ما بلغت " درجة عالية من الصفاء في حياتها الروحية، فإنها تصير خارج الحدود الضيقة للزمان، إنها لم تعد تحس، ولم تعد لها علاقة بالأشياء المحسوسة، وبالتالي فهي ليست بحاجة إلى الذاكرة أو إلى الاستدلال، لأنه لا

مجال لهما في الأبدية " أي إن النفس تتخلع عن العالم الأرضي الذي قيدت وغللت فيه وتنطلق بأتجاه عالم النور والروح، وفي هذا يقول " يجب عليّ أن أحجب عن نفسي النور الخارجي لكي أحيا وحدي في النور الباطن"، وذلك لن يحدث كما نوهنا إلا إذا عادت النفس إلى التفكير، لتكون عودتها تلك إيذاناً بأن تتخلص من العلائق وتعود إلى الصعود عندما تبدأ تتذكر لتتأمل الموجود، إنها تظل مشتملة رغم كل ذلك على جزء أعلى، فللنفوس إذن بالضرورة حياة مزدوجة هي تحيا تلك الحياة الأخرى تارةً وهذهِ الحياة الدنيا تارة أخرى وتنهمك في حياتها الأولى عندما توثق صلتها بالعقل، هذهِ الطروحات ليست بالبعيدة عما ذهب إليه (أفلاطون) والتي أكد فيها بمقدار تذكر النفس ما رأت في حياتها الأولى ترتفع عن عالم المحسوسات المتغير لتتجه نحو عالم العقليات الثابت، إذا ما أردنا تلمس انعكاسات فلسفة (أفلوطين) على الفن ومظاهره الجمالية نرى انه يسير بذات الخطى التي سارها في فلسفته، إذ يرى إن النفس ترغب في تنظيم الأمور تنظيماً يقوم على غرار ما قد شهدته في المبدأ العقلي، أي بمعنى إذا ما رأت النفس الإنسانية منظر الجمال قد تمثل في صورة رائعة على احد الوجوه فإن ذلك يحملها إلى تذكر ما قد رأته في العالم الآخر، حتى تصل مرحلة تتأمل فيها عالم الجوهر الباطن ثم ترغب في أداء شيء يأتي شبيهاً بذلك الجوهر الباطن ما استطاعت إلى الشبيه سبيلاً بحيث يكون هذا الذي تؤديه شيئاً مرئياً لمن ينظر إليه من الخارج بدل الجوهر الذي كان ينظر إليه من الداخل أي إن النفس عندما تبدأ بمحاكاة الشكل الأول إنما ترتقي صعوداً إلى ما هو مثالي.

رينيه ديكارت Descart Rene:

ابي الفلسفة الحديثة ويطلق عليه سيد الفكر، وفيلسوف رياضي فرنسي، وذو عقلية لاهوتية علمية، دخل ميادين الميتافيزيقيا والرياضيات والهندسة، واقترح منهجاً يقوم على الملاحظة والتجربة، بدلاً من العلم الارسطي التقليدي القائم على المنهج المثالي، وقد وضع الكوجيتو الديكارتي (انا افكر اذن انا موجود) أي بفضل قدرة الذات على التفكير ترى الذات انها موجودة ومن هنا جاءت قضية ديكارت انا افكر اذن انا موجود، ويعد ديكارت وفلاسفة التنوير أهم من

أرسى المبادئ للحداثة والتي تمثلت في الفكر العقلاني بـ(الذاتي)، فخلال القرنين السابع والثامن عشر، تم وضع الأسس الفلسفية والسياسية للحداثة، وكانت بداية الفصل ما بين ما هو ديني عما هو غير ديني، وبالمحصلة استبعاد تدخل الكنيسة في شؤون العلم والإبداع الفني، لقد بسط (ديكارت) آراءه الفلسفية على نظام بدأ بالشك بوجود الأشياء المادية ثم سار إلى يقين لا يتزعزع هو يقين (الكوجيتو) أي " ثبوت الآنية بالفكر " ثم انتقل إلى إثبات وجود الله فآمن أنّ الله هو الضامن لصحة أحكامنا القائمة على أفكار واضحة متميزة ثم أنتقل إلى يقين عن ماهية النفس بوصفها هي الفكر وعن ماهية الفكر بوصفه الامتداد أي (اشغال حيز الفراغ)، ثم انتهى إلى اليقين بوجود الأشياء المادية والعالم الخارجي ممثلة بكوجيتو المعرفة الديكارتية " أنا أفكر إذاً أنا موجود " هي معرفة ندركها، حيث ان (ديكارت) قد أحدث تغيراً اساسياً في بنية الثقافة الغربية عندما أكد على المنهج العقلي وعده الاداة الاساسية لاكتساب المعرفة واعطاء الكائن قيمة وجوده، فقد رفض السلطة الدينية والعلمية وجعل العقل معيار الحقيقة الأوحد، و الكوجيتو (انا افكر، اذن فانا موجود) منهج للشك استخدمه(ديكارت) في معارفه جميعاً حسية كانت أو عقلية، لاحتمال ان يكون مخدوعاً فيها، ولكنه وجد انه ثمة شيئاً لا يقبل الشك، وهو حقيقة كونه يشك ولم يكن يستطيع الشك لو لم يكون موجوداً اذن فهو موجود لأنه يشك، لما كان الشك تفكيراً فهو موجود لأنه يفكر بهذا انتهى (ديكارت) الى عبارته المأثورة أعلاه، ويشير (ديكارت) الى ان الحقيقة مطلقة وعليا وقيمة حقة يقينية لارجعة ولا حياد عنها ولا نسبية فيها، وهي تتعلق بالعقل وحده وتنبثق منه فلا يكون لها علاقة بالمادة او المحسوسات وما يتعلق بها من وهم وزيف' ولقد جعل (ديكارت) الخضوع لمقتضيات الفكر العقلاني، وتحرر الانسانية من الخرافات والجهل، يتم بأستخدام منهج عقلي ومنطقي في البحث، وضمن هذه المنطلقات وضع (ديكارت) اسس فلسفته الجمالية الكلاسيكية في رسائله الثلاث الى (بلزاك) وفي مؤلفاته الاخرى التي اوجب فيها ان يكون الفن تابعاً لنظام صارم يفرضه العقل، وان يطبق الوضوح والتحليل الدقيق على المسائل الجمالية وان يقنع الفنان الآخرين بقوة المنطق الفكري وترتبط فلسفة(ديكارت)

بنظريته في الرياضيات، وعلم نشأة الكون، والفيزياء، وواحد من مؤسسي الهندسة التحليلية، وفي الميكانيكا نوه بنسبية الحركة والسكون، وصاغ القانون العام للفعل والفعل المضاد، والقانون القائل بأن كم حركة جسمين غير مرنين هو نفسه خلال التصادم كما كان قبله، وهو في علم نشأة الكون وضع مصادره هي الفكرة الجديدة عن التطور الطبيعي للنظام الشمسي، وقد اعتقد أن دورات الجسيمات هي الشكل الرئيسي لحركة المادة الكونية، وأنها تحدد بناء العالم وأصل الاجرام السماوية، وقد أعطت فرضيته دفعة لتقدم الجدل، برغم أن النمو عنده كان لا يزال مفهوماً آلياً، ورأي (ديكارت) في المادة أو الجوهر المتجسد قام على بحوثه الرياضية والفيزيائية، فقد وحد (ديكارت) بين المادة والامتداد أو المكان، وافترض أن الامتداد وحده لا يعتمد على أي عنصر ذاتي، وأنه مشروط بالخواص الضرورية للجوهر المتجسد، ومهما يكن فإن النزعة الثنائية ترتبط بفيزياء (ديكارت) المادية، وقطع بأن العلة المشتركة للحركة هي الله، لقد خلق الله المادة مع الحركة والسكون، واحتفظ بالكم نفسه للحركة والسكون في المادة، وجاء مذهب (ديكارت) في الانسان ثنائياً بالمثل، فقد آمن بأن هناك آلية جسمانية لا نفس فيها ولا حياة، تتحدد في الانسان بنفس مريدة وعاقلة، والجسم والنفس المتغايران يتفاعلان عن طريق عضو خاص هو ما يسمى بالغدة الصنوبرية، ووضع (ديكارت) في مجال علم الفسيولوجيا بناء ردود الأفعال الحركية، وتعد هذه وصفاً من أقدم أوصاف الأفعال المنعكسة، ومهما يكن فإن فسيولوجية (ديكارت) المادية تتعارض مع أفكاره عن النفس اللامادية، ففي مقابل الجسم الذي تكمن ماهيته في الامتداد، تقوم ماهية النفس في الفكر، وقد اعتبر (ديكارت) أن الحيوانات لا تزيد عن آلة متطورة خالية من النفس والقدرة العقلية، وقد حدد (ديكارت)، على غرار (فرانسيس بيكون) الغاية القصوى للمعرفة بأنها تحكم الانسان في قوى الطبيعة، واكتشاف واختراع الأجهزة الفنية، وادراك العلل والمعلولات وتحسين ماهية الانسان، والانسان « كي يحقق هذه الغاية عليه أن يرفض الإيمان بأي شيء؛ إلا أن تثبت البرهنة عليه بشكل كامل» ولا يتضمن عدم الإيمان هذا أن الوجود كله لا يمكن معرفته، بل هو منهج لاكتشاف البداية الأصلية غير

المشروطة في المعرفة التي حددها (ديكارت) بأنها « أنا أفكر إذن أنا موجود » وقد استخدم (ديكارت) هذه الصيغة لاستنباط وجود الله ثم استنباط واقعية العالم الخارجي، وكان (ديكارت) في مبحث المعرفة مؤسس المذهب العقلاني الذي صدر عن فهمه الأحادي الجانب للطبيعة المنطقية للرياضيات، فقد اعتقد (ديكارت) أن الطبيعة العامة والضرورية للمعرفة الرياضية مستمدة من طبيعة المخ، ومن ثم نسبت قوة خاصة في فعل المعرفة إلى الاستنباط القائم على البديهيات الصادقة المستوعبة بشكل حدسي، وكان لمذهب (ديكارت) في الصدق المباشر للوعي الذاتي وللأفكار الفطرية (التي أدرج ضمنها فكرته عن الله وعن الجوهرين الروحاني والجسماني) تأثير لاحق على المدارس المثالية، التي تعرضت لهجوم شديد من جانب الفلاسفة الماديين، ومن جهة أخرى فإن رأي (ديكارت) المادي في جوهره، عن الطبيعة ونظريته في تطور الطبيعة، وعلم النفس الفسيولوجي المادي عنده، ومنهجه المادي المعادي للاهوت، قد أثرت جميعاً في النظرة الشاملة المادية للعالم.

الجدل الصاعد Ascending Argument:

يتلخص في تجاوز الكثرة المحسوسة وما يبدو فيها من اختلاف وتنافر الى وحدة معقولة ويتم في اربعة مراحل هي:

1- الاحساس وندرك به المحسوسات وعوارض الأجسام او أشباحها في اليقظة وصورها في المنام أي اننا ندرك به الظواهر المتغيرة مع عدم امكانية ادراك الماهيات.

2- الظن وهو الحكم على المحسوسات أي الظواهر المتغيرة فهو ليس يقيناً.

3- الاستدلال وهو العلم بالماهيات الرياضية بصرف النظر عن المحسوسات ينظر في الاعداد، الاشكال، النسب العددية، والصور المحسوسة عنده واسطة لاثارة المعاني الكلية المقابلة لها ويتأمل المعاني الخالصة.

4- التعقل وهو العلم بالماهيات المجردة من كل مادة فهو يجرد الحقائق من علائقها المادية فيدرك الخير والعدل والمعاني الثابتة.

الجدل النازل Desending Argument:

يحصل بعد ان يدرك الفيلسوف الوجود الاعم او اعلى الأجناس فيهبط الى الأنواع المدرجة تحته مستخدماً منهج التحليل او بأستخدام القسمة الثنائية المستنيرة بحدس المثل.

أنوريه دي بلزاك Honoré de Balzac (1799-1850):

روائي فرنسي، كان أول من بدأ حركة الواقعية في الرواية، ولكنها لم تكن في حالته واقعية تقوم على الملاحظة العلمية للظواهر الاجتماعية فقط، فقد كان يجمع بين الملاحظة والخيال أو هذا الخيال يضفي على اعماله لمسة ترفعها من مستوى الواقع البحت الى مستوى اعلى مزان يكون واقعياً خالصاً، اذ يعد (بلزاك) مع (فلوبير)، مؤسس الواقعية في الأدب الأوروبي، ونتاجه الغزير من الروايات والقصص، يسمى في مجموعه الكوميديا الإنسانية Comédie humaine، كان بمثابة بانوراما للمجتمع الفرنسي في فترة عودة الملكية، وكان (أنوريه دي بلزاك) من رواد الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر في الفترة التي اعقبت سقوط نابليون وكان روائياً وكاتباً مسرحياً وناقداً أدبياً وناقداً فنياً أيضاً كما اشتهر بكونه كاتباً صحفياً وطابعاً وقد ترك بصمة كبيرة في الأدب الفرنسي برواياته، اذ توفي في باريس، وقيل بأنه كان من مدمني العمل الأدبي مما اثر على وضعه الصحي (توفي في سن مبكرة عن عمر ناهز ال51 عاماً)، وكان في حياته يعاني من الديون التي اثقلت كاهله بسبب الاستثمارات المحفوفة بالمخاطر التي غامر بالقيام بها، وقضى عمره فاراً من دائنيه مختفياً ومتقمصاً أسماء وهمية وفي منازل مختلفة، وعاش(بلزاك) مع العديد من النساء قبل أن يتزوج في 1850 الكونتيسة "هانسكا"، وتشير الدراسات الأخيرة الى رومانسية وشاعرية (بلزاك) في رواياته، بما في ذلك زنبق الوادي، ومصدر إلهام رائع، حتى الصوفية، التي تتخلل العديد من رواياته وقصصه القصيرة، وفقاً لـ(جاك مارتينو) "لن يختفي تماماً من الكوميديا البشرية، وقد نظم (بلزاك) عمله في نطاق واسع، والكوميديا الإنسان، الذي هو العنوان إشارة إلى "الكوميديا الإلهية"

مشـروعه لأستكشـاف مختلـف الطبقـات الاجتماعيـة والأفـراد داخلـها، وينـوي "التنافس مع الحالة المدنية "فقاً للصيغة التي يستخدمها في مقدمة الكوميديا.

اخوان الصفا Safa brothers

جماعة سرية، دينية وسياسية وفلسفية، عاشوا بالبصرة في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري، ويذكر منهم خمسة : "محمد بن مشير البستي الملقب بالمقدسي، وابو الحسن علي بن هارون الزنجاني، ومحمد بن احمد النهرجوري، والعوضي، وزين بن رفاعة"، وهي جماعة تألفت وتصافت واجتمعت على القدس والطهارة، وضعوا مذهباً زعموا أنه يؤدي الى الفوز برضوان الله، ولذلك سموا بأخوان الصفا وخلان الوفاء، جمعوا معارف عصرهم العلمية والفلسفية والدينية في رسائل تزيد على الخمسين، وتكون مايشبه دائرة المعارف، مذهبهم تلفيقي، اخذوا فيه من كل علم، اعتقدوا ان الشريعة دنست بالجهالات واختلطت بالضلالات، ولا سبيل الى غسلها وتطهيرها الا بالفلسفة، ففيها الحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية، ومتى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة المحمدية فقد حصل الكمال، تقع رسائلهم في اربعة اقسام : قسم في الرياضيات، وقسم في الجسمانيات (الطبيعيات)، وقسم في النفسانيات (العقليات) وقسم في التاموسيات (الآلهيات) فضلاً عن الرسالة الجامعة التي تجمع وتوضح كل ماجاء بهذه الرسائل.

الامكان والضرورة Possibility α Necessity:

مصطلح أو مفهوم فلسفي، وهي فكرة " الامكان " مقابل فكرة " الواقع " أو " الضرورة " يقول الكاتب النمساوي (روبرت فون موزيل Robert Von Musil 1880-1924) بهذا الشأن " ان الاعتقاد في وجود مدلول واقعي ضروري للاشياء، لا يجب ان يثنينا عن الايمان بوجود مدلول احتمالي امكاني للوقائع والاحداث " لا شيء اذن يمنعنا في رأي (موز بل) من ان نعيد النظر فيما تعودنا على وصفه بالضرورة والحتمية والجبرية وان نقول مقابل ذلك " من الممكن ان يحدث كذا وكذا ومن المحتمل الا يكون هذا الأمر كما هو عليه " واذن هناك حظوظ متساوية للقول بالضرورة والامكان.

يورغن هابرماس Habermas :-

ناقد وفيلسوف يرى ان التنظير لما بعد الحداثة ردة فعل يائسة ضد التنوير ويقترح نوعاً من الحداثة التواصلية كطريقة بديلة للخروج من فلسفة الذات، ويدعي ان الحداثة غير مكتملة، فهي في انفتاح دائم وتوجه نحو اعادة صياغة اشكال التفكير، وادوات الفهم، وابنية العقل ويرفض (هابرماس) معصومية العقل من كل خطأ، مثلما العقل لم يعد شيئاً جوهرانياً موجوداً في الاشياء، او في العالم، وانما اصبح صفة ننعت بها الاشخاص والمقولات التي تطمح الى صلاحية معينة سواء اكانت هذه الصلاحية تخص الحقيقة ام الاستقامة أم المصادفة، فالتحديث عند (هابرماس) هو عبارة عن اعادة امتلاك نقدية لما تنتجه الحداثة نفسها، واعادة نظر متواصلة لكل ماهو مستعمل في العالم، والسياسة، والثقافة، فالتحديث هو " تراكم نظري وتطبيق لانتاج العقلنة في الوقت نفسه وذلك في مختلف ميادين العلم والتقنية القانون والسياسة والفن والنقد "كما ان (هابرماس) يتعارض تماماً مع فلاسفة مابعد الحداثة الذين ينعتهم بأنهم يمثلون نوعاً من النزعة الفوضوية ذات العمق المحافظ، فالاحتجاج على الحداثة مطلب مكون للحداثة نفسها، ولكن رفضها أو نفيها انما يعبر عن نفي الذات، و يصف (هابرماس) اديبي مابعد الحداثة (دريدا) و(فوكو) كشابين محافظين استخدما " اتجاهات حداثية لتبرير نزعة عتيدة تناهض الحداثة في تركيزها الابداعي على التجريب والجدة والرغبة في نزع الغطاء الذي ستر العقل الاداري " فمشروع التنوير في نظر (هابرماس) لا تتم تصفيته بل هو قابل للتجدد.

غائية Teleology :

مصطلح فلسفي معناه، تعليل الشيء بالغاية التي يحققها، وكان الفكر القديم والوسيط يفسر الكون بعلته الغائية، فالخير أو الكمال مثلاً كلاً منهما غاية مقصودة ولذلك فهو علة الموجودات، اما المنهج العلمي الحديث فينظر إلى الظاهرة من حيث حقيقتها القائمة وعلاقتها بغيرها دون النظر إلى غايتها، و " عالم الغايات " أو " ملكوت النهايات " ولدى (كانت) يقصد به " الترابط النسقي للكائنات العاقلة بقوانين موضوعية مشتركة "، اذ أن الكائنات العاقلة هي

بعقلها كائنات قادرة على ان تطرح غايات لنفسها ، وهي بالطابع اللاشرطي لهذا العقل بالذات، كائنات غايات بذاتها ، هكذا يمكن ان يقال " عالم الغايات " أو " ملكوت النهايات " على النسق الذي يشتمل في تشريع واحد على غايات الكائنات العاقلة، وهي ذاتها غايات بذاتها ، وكذلك حال الغايات الذي يمكن لهذه الكائنات ان تنشدها ، لكن شرط ان تحترم في هذه الكائنات ولدى اقرانها ، كرامة الكائنات – الغايات بذاتها ، وبصفة الغاية بذاتها هذه، على كل كائن عاقل ان يعتبر نفسه ايضاً بمنزلة واضع التشريع الذي يحكم " ملكوت الغايات "، أو(مبدأ الاستقلالية الذاتية)، و تنطبق هذه المعادلة، إذا ، على ثلاثة امور :

1. الكائنات العاقلة بصفتها غايات بذاتها.
2. الغايات الموضوعية التي يتعين على هذه الكائنات ان تنشدها.
3. الغايات التي يمكن لكل كائن عاقل ان ينشدها ، شرط احترام القانون الاخلاقي، والغاية بذاتها لدى (كانت) تتعارض في آن واحد مع غاية ذاتية وغاية نسبية : اذ ان الغاية بذاتها هي غاية موضوعية، وجوبية ، في مقابل الغايات الذاتية أو الفردية التي يمكن لارادةٍ ان تقترحها على ذاتها دون ان تنسب اليها قيمة كلية ، انها غاية مطلقة ، لاشرطية ، في مقابل الغايات النسبية أو الوسطية التي تستعير سمتها الغائية من كونها وسائل لغاية اخرى، ويعرفها (هيجل) بأنها كلمة مشتقة من Telos اليونانية بمعنى هدف أو غاية ولوجوس Logos بمعنى كلمة، عقل، نظرية ، فهي تعني حرفياً (نظرية الغرض)، غير ان (هيجل) يطبقها أساساً على الطابع الغائي لموضوع ما أو نسق من الموضوعات، وهو يفرق مثل (كانت) – بين الغائية الخارجية والغائية الداخلية ففي الغائية الخارجية :-

1. الغرض لكي يتحقق لا يكون محايثاً في الموضوعات التي يتحقق فيها ، وإنما يدخل عليها من الخارج بواسطة فاعل غرضي سواء أكان فاعلاً بشرياً ام ألهياً.

2. الموضوعات التي يفترض ان يتحقق فيها الغرض تفترض لذلك الفاعل سلفاً ، وهو يعمل، قبل وبعد تدخله – لاعلى أساس مبادئ غائية وإنما على أساس مبادئ آلية كيميائية.

3. يحقق الفاعل غرضه في هذه الموضوعات بأن يؤثر في سلوكها طبقاً لهذه المبادئ.

4.عندما يتحقق الغرض في هذه الموضوعات فأن الغرض الذي تخدمه لا يكون غرضها الخاص بل غرض الفاعل، وهو يكون عادة غرض كائن آخر.

اما الغائية الداخلية، بالمقابل فهي :

1.الغرض محايث في الموضوع، أو مباطن له.

2.الموضوع الذي تحقق فيه الغرض لا يفترضه مقدماً فهو يعمل أساساً على مبادئ غائية يحكمها ما يكمن فيها من غرض (لكن حتى النسق الغائي داخلياً يفترض مقدماً بيئة منظمة تنظيماً آلياً، وكيميائياً.

3. لا يوجد تدخل أو تأثير خارجي.

4.الغرض الذي يخدمه الموضوع هو الموضوع نفسه وهو نشاطه الخاص، و هكذا تتجسد الغائية الداخلية عند (كانت) و (هيجل) معاً في الكائنات الحية.

اللاغائية Laghaiyah:

هي رفض للمنهجية أو الافتراضية، يمكن تحقيقه من خلال الفعل المتحرر من الإرادة، والمستند على ملكات الذات الباطنية (حدس، خيال، لاشعور...) والمتجلي بخروجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل – النية إلى التحقيق وفق حرية مطلقة في تجاوز القوانين الموضوعية للشيء الجميل بذاتية متعالية تهدف إلى تحصيل اللذة الخالصة المبرئة من النفعية.

المذهب التجريبي Empiricism :

مذهب يقوم على ان الحس باب المعرفة الوحيدة، فليس في العقل شيء لم يمر بالحس اولاً، وهكذا يدل هذا المذهب على الخبرة المتراكمة من التجربة ويرفض مبدأ وجود افكار نظرية موروثة كما يدعي العقليون، ومهمة العقل هي تأليف افكار لا علاقة لها بالعالم الخارجي من خلال الافكار المستمدة من الحواس.

المذهب العقلي Rationalism:

مذهب يفسر المعرفة في ضوء مبادئ اولوية وضرورية، ويرى أن لاسبب إلى معرفة بدونها، لان الحواس لاتزودنا الا بمعلومات غامضة ومؤقتة، و (**Intellectualism**) هي نظرية ترد الحكم إلى الذهن لا إلى الارادة، فلا تفسح المجال للظواهر الوجدانية واللاارادية في الاعمال الذهنية، ويقابل الارادية، إذا رأى (كانت) ان كلا المذهبين : (التجريبي) و (العقلي) قد قدما تفسيراً منقوصاً ومن جانب واحد لبناء المعرفة الانسانية ومضمونها، ليفتح ابواباً جديدة ومناطق عذرية في الحكم الجمالي المستند إلى حقيقة راسخة آمن بها (كانت) هي ان للانسان غاية بذاته، وان الذات لا تنظر للاشياء على اساس معياري، انما تقدري وبهذا قلب آليات اشتغال علم الجمال ليصبح تأمل الذات للموضوع ليس اكثر من تقديرات تخضع لعملية الذوق لما جعله يمضي قدماً في وضع اسس منطقية لعملية التذوق هذه، التي تستبعد من اداثياتها القيم النظرية والعملية أي المعرفية (الحق) والاخلاقية (الخير) وفق الفهم الكلاسيكي _ لتأخذ مديات اكثر رحابة بتفعيل ملكات الذات الكامنة والمغيبة خلف استار العقل، فالعقل النظري لديه يعمل على توحيد التجربة، حينما يعمل مع الحساسية والفاهمة، ويعمل في الفراغ حينما يقتصر في ذاته، وهذا يعني ان هناك نوعين من المعرفة :

1 – معرفة تنتج عن التقاء العقل بالموضوع في التجربة (العملية).

2 – معرفة تحصل في الفراغ، فلا يلتقي العقل منها بأي موضوع في التجربة.

شيلر Shyler :

فيلسوف معاصر اشار الى ان جوهر الفن لعب، فالفنان لايتعلق بالحقائق المادية، بل يبحث عن حقائق جوهرية تجد ما يعبر عنها في القيمة الشكلية الظاهرة، واسمى مراتب الفن هي ما بلغ اللعب فيها اقصى حدوده، كما ان (سبنسر) صاغ هذه الفكرة في صورة علمية ربطها بفكرة (التطور) اذ استقى(سبنسر) فكرته عن اللعب والتطور من مؤلف الماني مجهول، اقر بأن للانسان رغبة غريزية في اللعب، وتتمكن الكائنات العليا من اللعب لاكتفائها قياساً بالكائنات الدنيا التي تتقوقع نشاطاتها في حدود الاستجابة للمتطلبات المادية واشباع الحاجات وغريزة البقاء، ولدى الانسان غريزة جبارة في قوتها وهي كفاحه من اجل ذاته فهو ينفس عن هذه الطاقة باللعب التشاركي، ويأخذ هذا اللعب منحى اكثر رقياً وحضارية حين يحاول الفنان طرح ذاته مجسدة بأعماله الفنية، والتشارك مع التلقين عبر قراءاتهم المتباينة عن موضوع بالغ الخصوصية هو ذات الفنان، فلا الفائدة ولا الحقيقة يجب ان تكون موضوعة – الجمال والخيال – الخاص المباشر، وانما العاطفة والجمال الخالص المتحقق عن طريق حالة روحية من لعب حر يقوم به الخيال والعقل لان بأمكانهما التوافق، وليس المقصود باللعب – كما يشير(كانت وشيلر) اللعب الفارغ، وانما اللعب الحر لملكات المعرفة، وبذلك يتكون الشكل الذي هو اساس الجمال لدى (كانت) حسب ما يقره في فهمه للجمال الحر اذ يعد شاعر وكاتب ألماني تعتبر مآسيه التاريخية وسطاً بين المسرحيات الشعرية الفاجعة الكلاسيكية وبين المأساويات الشكسبيرية وقد تأثر الكتاب الرومانسيون الفرنسيون بنظرياته المسرحية، وقد رأى (شيلر) انه إذا كان المنطق علماً من علوم القيم، استناداً إلى أن القيم هي " الخير، الحق، والجمال " فأن هذا يستلزم مراجعة جذرية للتعارض بين الحقيقة والقيمة وأيضاً التعارض بين الحقيقة والوجود.

الروح Spirit :

هي مبدأ الحياة، وفلسفياً تعني، الحقيقة المفكرة، والذات التي تتصور الاشياء في مقابل الموضوع المتصور ويقابل المادة كما يقابل الجسد ويقابل الطبيعة

لهذا كان منطلق (هيجل) ، ان مهمة الفن ليست استنساخ الطبيعة فالفن شيء منفصل عن الواقع الموضوعي، والجمال الفني هو جمال متولد عن الروح، وبما انه كذلك، فهو ذو طبيعة إلهية (الله هو الروح) والفن المولود من الروح يستمد مادته من الموضوعي الا انه يقتطع المظهر الخارجي الذي يتراءى لنا كأنه واقع، ولكن ذلك لايعني الاتكاء على الحس ومرجعياته، كونها تسبب ضياعاً للذات، لذا يرى (هيجل) في تجاوز محدودية العالم الحسي، وصولاً إلى الحقائق الكلية من خلال تجسيد الذاتية التي تستغرق بتأملها في صميم وجودها الذاتي، والجمال المطلق عنده يحتوي على الحدس بالذات لان له صلة بالحقيقة الإلهية أو وعياً بالذات من حيث هي مطلقة، وبحكم كون الفن وجود روحي فهو اذن اسمى واكثر حقيقة من الوجود المادي، ولكن الوجود المادي الموضوعي ليس خلو من الروح بل العكس صحيح فالروح الإلهية مثلما تتجسد في الذات فهي تتبدى في جواهر الاشياء في الطبيعة والتي تعادل الحقيقة التي يجعلها هيجل غاية الفن.

التكنولوجيا Technology :

انها " العلم الذي يعنى بعملية التطبيق المنهجي للبحوث والنظريات وتوظيف عناصر بشرية وغير بشرية في مجال معين، لمعالجة مشكلاته، وتصميم الحلول العلمية المناسبه لها، وتطويرها، واستخدامها وادارتها وتقويمها لتحقيق اهداف محددة، وانها " التطبيق المنظم للمعرفة، والعلوم الاخرى المنظمه، في مجال معين او التطبيقات العلمية التي تتعلق بالعلوم الطبيعية بهدف الحصول على نتائج عملية محددة، بمعنى انها الجانب التطبيقي للمعرفه والنظريات العلمية، لتحقيق اهداف محددة "، " والتكنولوجيا عملية هادفة ومنظمة يتم من خلالها تزويد الفرد بالقدر اللازم من الخبرات التكنولوجية من معارف ومهارات واتجاهات وسلوك واخلاقيات والتي تعمل على تنوير هذا الفرد وتثقيفه تكنولوجيا" ويمكن القول بأنها نوع من الفكر يركز على كفايات الفرد من حيث تناول المواد الدراسية وتبسيطها وتنويعها بالشكل الذي يتناسب مع كل متعلم ، ويهتم هذا الفكر بوسيلة نقل محتوى المادة العلمية والاجهزة و المعدات و المواقف التعليمية وأن استخدام مصطلح (التكنولوجيا) يختلف بحسب السياق الذي يستخدم فيه،

فهو يختلف في مجال الصناعة عنه في مجال التربية، كما في مجال الفن فضلاً عن كافة حقول المعرفة، لقد أستخدمت التكنولوجيا في توجيه الحياة الاجتماعية وظهرت نظم من الأدارة ومذاهب في الأقتصاد والسياسة جعلت التخطيط في الحياة الأنسانية أمراً لابد منهُ، بحيث لم يعد للأنسان نفس الحرية المطلقة في توجيهه حياته بمعزل عن حياة مجتمعه أضافة الى تدخل السياسة في مدى أستخدامه لحريتهِ، اذ إن الحضارة العلمية وتطبيقاتها التكنولوجية لاتسود بغير أن تسود معها الثقافة الفكرية المواكبة لها إذ من الطبيعي أن تنعكس أثار الحضارة المادية على سلوك وعقائد ومشاعر أهل المجتمع الذي يحياها وهي تتمثل في أثاره الفنية وقيمهِ الأخلاقية.

الحداثة odernismm:

تعني كلمة (modern)، في اللغة الانكليزية (خاص في الحاضر والازمنة الحديثة و (modernism) رؤى وطرق حديثة، وفي علم الاجتماع تأتي بمعنى التحولات فهي جملة من المتغيرات البالغة التي تطول المجتمعات البشرية كافة ولو بشكل شديد التفاوت اذ ان الحداثة حسب رأي الفيلسوف الفرنسي (يودريارد (Baudrillard انفتاح كل الفضاءات الفردية والاجتماعية على ماهو جديد، وعلى ما يتحقق من خلال التقدم السريع للعلوم، والتقنيات، وعلى اللغات اللازمة لكل المعارف وللمعرفة العلمية الاكثر حداثة، وانها مرتبطة بكل ماهو مستحدث (وبالمجهول) وزمنها زمن الاستكشافات والفتوحات الرائدة، ان الحداثة بعمومية المصطلح ترى الفن على انه برهان روح العصر، وهي تعني تطبيق فكري لقيم جديدة ومستقلة عن كل النتاج السابق، أي هي حسب تعريف (ستيرن Stern) ترى الحاضر على انه أزمة مستمرة، وترى التاريخ على أنه سجل خبرات وليس حقيقة موضوعية، وهي لا تمثل طراز بقدر عدها محاولات لاعادة تعريف قواعد التشكيل الفني وتركيبه، ولقد أعلن (نيتشة) هرم الحداثة، شيخوختها ليست الزمنية والتاريخية فحسب بل المفهومية بمعنى، ينبغي ان لا تنقذ الحداثة بممارسة التجاوز الزمني لمحصولها الفني الثقافي فحسب، بل لابد من هذا التجاوز الآخر الذي يوصف بالنقدي انه بذلك ينتزع

الحداثة من مفهومها السطحي بأعتبارها لا تعبر عن الجديد فحسب بل انما تقوم بعملية نقد ذاتي لأيقونتها بالذات ولأنتاج هذه الايقونة، هنا يبرز الفكر النيتشوي مؤسساً أول للحداثة البعدية، لقد كانت الحداثة تسعى لأن تكون مشروعاً وضعياً يؤمن بفكرة التطور والتقدم الذي ينبني على الماضي وينفصل عنه في آن واحد، ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيراً علمياً يمكن ازالة الأوهام التقليدية التي ارتبطت بالمعرفة، ان من شأن هذا التفسير تحرير الانسان وتوجيهه نحو قيم جديدة، فسادت في هذه الحقبة مفاهيم الابداع والاكتشاف العلمي وقيمه والتميز الفردي، وعلى هذا الاساس نادت الحداثة بشعارات براقة مثل الحرية، والمساواة، والايمان بقدرة الانسان العقلية، فكان نتيجة ذلك ان حاول الانسان بسط هيمنته وسيطرته على قوى الطبيعة وعلى الطبيعة عموماً، وآمنت الحداثة بقدرة الانسان على فهم العالم، والحياة والذات، والتقدم الاخلاقي فكان ان تمحورت شعاراتها حول مثاليات مغرية، مثل فكرة التطور والتقدم والرفاه والايمان بمستقبل افضل، ولكنها اصطدمت بواقع حياتي مرير، اذ كانت حصيلتها لسعادة الانسان حروباً ومشاحنات طاحنة، واستعماراً وارهاباً وهيمنة وقمعاً للآخر وتفاوتاً طبقياً وقمعاً عسكرياً وقنابل ذرية وخطراً نووياً، فضلاً عن الظلم الاجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للجميع (١) ومن هنا فأن الحداثة تنطوي على جانب تدميري هو نواتها التي لابد ان تؤول اليها كل نظرة غائية، خاصة ان الغاية تبرر الوسيلة، وقد استطاعت الفنون التشكيلية والرسم خاصة، دون الفنون الأخرى ان يجسم تاريخ ثورة الشكل في عصر الحداثة من خلال تحرير اللوحة من كل ايقونات الكلاسيكية فلا يتيقن في النهاية الا الشكل واللون والمادة، فقد ذهب الشكل الحسي (الموضوعي)، واخذ معه كل تراثيات الضوء والظل والمنظور، والحداثة مصطلح أطلق على الحركات الداعية الى التجديد والثائرة على القديم في الادب الغربي ولدى المختصين في العلوم الإنسانية، وكان لها صداها في الأدب العربي الحديث خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، كما بدأت الحداثة مرفوضة عند فئة وبنتها فئات أخرى بأسم التجديد تارة وتحت شعار الصدق الفني تارة اخرى، ويقول الكاتب المغربي(سبيلا) إن الحداثة هي " تحول جذري على كافة المستويات، في المعرفة، في فهم الانسان، في مستوى

الطبيعة، وفي معنى التاريخ، وتنتقل عائمة في الفضائيات الثقافية الاخرى "، ويبرز هذا المصطلح في المجال الثقافي والفكري والتاريخي ليدل على مرحلة التطور والتغيرات التي بدأت في اوربا اواخر القرن الخامس عشر او بداية القرن السادس عشر" ، وعرفها الناقد (بردابري) بأنها " حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة على وسائل فنية جديدة "، وان اغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد وانها سمة بارزة من سمات فننا المعاصر تكمن في كونها خير ما يمثل الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم الحياة المعاصرة والتي جاءت بها الحرب العالمية الأولى، كما استعملت الحداثة " لتدل على أسلوب يخرج على الأعراف السائدة او سعي لخلق أشكال اكثر ملائمة لإحساس وإدراك عصر جديد "، أما الحداثة في رأي الشاعر(بودلير) فيعرفها بأنها " مشروع ثقافي متجدد تفرض نفسها على أنها وحدة (Unite) متجانسة تحكمها فكرة التقدم والاستمرار التاريخي "، وفي رأي آخر " الحداثة بقيمتها الجوهرية هي مقولة التقدم والاطراد التطوري في التقدم والرقي الحضاري الذي يدفع قدما الزخم الحضاري والوعي العقلي بالواقع " وايضاً أن الحداثة " وعي بالزمان الماضي والحاضر والمستقبل" كما أن مصطلح الحداثة هو" انتقاء الأصلح من التراث القديم والأصلح من الفكر المعاصر الحديث وعلى هذا تكون عناصر الحداثة هي ذلك المزج الخلاف بين القديم والجديد والماضي والحاضر والمستقبل وعدم الفصل بين الشكل والمضمون "، والحداثة" اكتشاف العالم الجديد والنهضة المتمثلة في ازدهار الفنون والعلوم والآداب عبر استعادة واستثمار فكر اليونان والإصلاح الديني وعصر الأنوار"، وهو عصر يتجه نحو المستقبل، أضف إلى ذلك أن" الحداثة هي حدث عالمي لا يتعلق أو يختص بشعب امة ما ولا بمنطقة جغرافية ؛ بل أن الحداثة انتشرت آثارها في كل مكان ولكن بدرجات متفاوتة " وكما أن سكان العالم أمسوا منشدين إلى مكاسب الحداثة وانجازاتها وهم يتحركون على خطى الحداثة في كل مكان، أن لفظ الحداثة أصطلاحاً يشير الى مدلولات مختلفة يمكن حصر مضامينها لغة في ثلاثة أركان رئيسة من خلال جذر كلمة (حَدَث) :

أولاً : مضمون الحداثة / الزمن : نقيض القدم الابتداء والإبداء وأول الظهور الذي يشمل الجدة والصغر وهذا المضمون هو الأقرب والملائم لمدلول الحداثة اصطلاحاً والمنسجم مع ما بدا من صرعات وخلافات فكرية وفنية وأدبية ودينية بين القدماء والمحدثين.

ثانياً : مضمون الحداثة، الخطاب : وهو ما تشير إليه لقطات الحديث، المحادثة التحدث، الأحدوثة والتحديث والتحادث، وهي ذات دلالات لسانية تجسدت وتقاطعت بشكل واضح مع نماذج الخطابات الفلسفية، العلمية والسياسية والاجتماعية التي برزت ابتداء من عصري النهضة والانوار.

ثالثاً : مضمون الحداثة، الوجود : وهو مضمون تدل عليه كلمات عدة كالحدوث الحدث، الحادث، الحادثة والاحداث فالمعنى المحتفظ به هنا لغة بجد صدى له في الوقوع والتأرجح بين العدم والوجود وممارسة التحديث الذي تكثر على اثاره واضحة في الاعمال الفلسفية الحديثة والمعاصرة.

عمارة الطي Folding Architecture

هي مشروع للبحث في دلالات مستترة، في بنى ثانوية خلف السطح، يحاول المصمم أن يجد حلولاً لعقد تقارب بين الاختلافات الجوهرية في البنية العامة للتصميم، لكي يخفف عن المتلقي، الشعور بالإضطراب والحيرة والدهشة، وقد إرتبطت عمارة الطي منذ بداية التسعينات بفكر مابعد الحداثة، إذ ظهر هذا التوجه الجديد عند بعض المعماريين التفكيكيين، والطي : تسمية أطلقها (ايزنمان) على التقنية الشكلية الأساسية الجديدة التي يوظّفها في توليد التصاميم المعمارية، وقد أشار (كنيث) إلى أن (هذا التوجه أثار رد فعل إزاء التعارض والتناقض الشكلي ومحاولة لاستعادة اللغة المعمارية الموحدة لتقف ضد التنافر والتغاير، من خلال إنتاج أنظمة شكلية متناقضة متكسرة كمحاولة لتجسيد الاختلافات وكذلك يعتمد المعماريون مفهوم الطي كوسيلة تقنية في ترجمة تلك المفاهيم المتغيرة في عملية التصميم كالحذف والتفرد والطي كما أشار إليها (ايزنمان)، لإنتاج حالات من التفرد للمكان والزمان فكل عمارة مؤلفة من طيات، والطي : هو فن لرؤية شيء غير مرئي.

المفهوم Concept :

(الفهم) وحدة قابلة للجدال، بحيث يمكننا إدراكها خارج اللغة، بشكل ذهني خالص كما لو كانت مستنبطة من دوال، ويقابل (المفهوم) موضوعاً خيالياً أو واقعياً ، والمفهوم ما يمكن تصوره وهو عند المنطقيين ما حصل في العقل سواء أحصل فيه بالقوة أم بالفعل، والمفهوم والمعنى متحدان بالذات فإن كلاً منهما هو الصورة الحاصلة في العقل أو عنده، وهما مختلفان بإعتباره القصد والحصول فمن حيث إن الصورة مقصودة باللفظ سميت معنى، ومن حيث أنها حاصلة في العقل سميت بالمفهوم، والمفهوم هو " جميع الصفات المشتركة بين أفراد الصنف الواحد، ويسمى حينئذ بالمفهوم الإجمالي، أو " مجموع الصفات الداخلة في الحد والصفات التي تلزم لزوماً منطقياً ويسمى بالمفهوم الضمني "، أو " مجموع الصفات الذاتية التي يتألف منها الحد ويسمى بالمفهوم الحاسم "، أو " مجموع الصفات التي يدل عليها اللفظ في ذهن فرد معين أو في اذهان معظم الأفراد في إحدى الجماعات ويسمى بالمفهوم الذاتي، و(المفهوم) شكل من أشكال إنعكاس العالم في العقل يمكن به معرفة ماهية الظواهر والعمليات وتعميم جوانبها وصفاتها الجوهرية، والمفهوم نتاج معرفة متطورة تاريخياً ترتفع من مرحلة ادنى الى مرحلة أعلى وتلخص هذه المعرفة على أساس الممارسة و النتائج المتحصل عليها في مفاهيم أكثر عمقاً وتحسن المفاهيم القديمة وتحددها بشكل أكثر دقة كما تصوغ المفاهيم الجديدة، في حين (هيجل) يُعّرف المفهوم " الشمولي الذي يبقى ويستمر في تظاهراته الخصوصية " ولهذا فأن المفاهيم ليست جامدة وليست نهائية وليست مطلقة بل هي في عملية التطور والتغيير ترقى إلى مرتبة الانعكاس المطابق للواقع.

الإستهلاك Consumption :

الإستهلاك يمثل مجال التكيف العام للحياة، السلع، الاغراض للخدمات للمسالك وللعلاقات الاجتماعية المرحلة الناجزة " المستهلكة " في تطوير يمتد من الوفرة البحتة والكاملة عبر شبكة الأغراض المترابطة إلى التكيف الكلي للأعمال وللزمان وصولاً إلى شبكة الجو المبرمجة، المرشحة في المدن القادمة،

محلات كل شيء، الرهانات الثانية، أو المطارات الحديثة إنهُ العمليات المرتبطة بالسلع المستهلكة والخدمات سواء كانت للإنتاج أم الشراء أم الاستخدام، ورسمت أطرهِ في مجال التسويق والإعلان، ومفهوم الأستهلاك هو أستخدام سلع أو أتلافها أو التمتع بخدمات من أجل أشباع حاجات أو رغبات معينه، ويمكن النظر اليه على أنه الهدف أو الغاية الاساسية لكل الأنشطة الاقتصادية، وعلى الرغم من ان (الاستهلاك) ظاهرة أقتصادية في المحل الاول، فقد أنشغل علم الأقتصاد بدراسة ظاهرة (الأستهلاك) أكثر من غيرها من العلوم، فإذا كان الأقتصاد يهتم بدراسة عمليات كالأنتاج (ومايصاحبه من عمليات إستثمار وأدخار) فإن الاستهلاك لابد وأن يحتل مكانة محورية في تحليله، ذلك أن الأستهلاك كما أكد (أدم سميثAdam Smit) هو الهدف الوحيد للأنتاج وإن رغبة المنتجين يجب أن تكون بالضرورة في خدمة المستهلك، وللأستهلاك علاقة عضوية بالأنتاج، وللأستهلاك دور أساسي في البنيان الأقتصادي وفي تحريك العجلة الأقتصادية، ولقد أهتم علم النفس بدراسة الأستهلاك في إطار أهتمامه بدراسة الجوانب الأقتصادية في سلوك الأفراد، وتعرّف الدراسات النفسية للأستهلاك على النحو الآتي : إذا كان علم النفس الفردي والصناعي يهتمان بسلوك الفرد كمنتج فإن سايكولوجية الأستهلاك تهتم بسلوكه كمستهلك، إذ ركزت البحوث النفسية للأستهلاك في البداية على دراسة إتجاهات المستهلكين وسلوكهم في محاولة للكشف عن وجود الأختلافات بين أراء الناس وأتجاهاتهم وبين سلوكهم الفعلي في مجال الأستهلاك، وهذه الدراسة تميل الى التركيز على سلعة بعينها كالثلاجات والسجائر أو المشروبات الغازية، أما علم الأقتصاد فقد أنطلقت النظرية الأقتصادية في دراسة الأستهلاك من فكرة سيادة المستهلك والتي تعني أن العمليات الأقتصادية تتجه بالأساس نحو سد حاجات المستهلك، فالانتاج والتبادل والتوزيع كلها وسائل، أما الأستهلاك فهو الغاية، لذلك فإن أداء أي أقتصاد لايقاس إلا في ضوء سد حاجات المستهلكين فلم يعد المستهلك الآن مستهلكاً فرداً بل أسرة أو وحدة معينة تؤخذ فيها قرارات جمعية تتصل بالأستهلاك كما أن سلوكه لم يعد سلوكاً مستقلاً، بل إن تفضيلاته تتغير عبر الوقت وهذا بفعل عوامل كثيرة منها التغير في مستوى الدخل والتغير في

الأسعار وتأثير الأعلان و مايوفره من معلومات حول تفضيلات المستهلك وحاجاته وتأثير الأستعراض أو تأثر المستهلك بما يستهلكه الأخرون، إن هذه النظرية الواسعة النطاق قد مكنت من أنبثاق أتجاهات جديدة في دراسة المستهلكين وسلوكهم وأرتبطت هذه الأتجاهات بتطور بحوث التسويق أو البحوث إدارة التسويق وتقوم النظرة السوسيولوجية (الإجتماعية) للأستهلاك على أساس (شمولي Totalitarianism) يوسع من الأهتمام النفسي والأقتصادي بموضوع الأستهلاك، وتتبع هذه الشمولية من شمولية النظرة إلى الأستهلاك فالأستهلاك بالمفهوم الأجتماعي ظاهرة عامة لدى كل المجتمعات، وهو مفهوم أكثر إتساعاً من مجرد إشباع الحاجات البايولوجية بل لهُ عدد محدد من الوظائف في كل الثقافات، فإعداد الطعام واستهلاكه يرتبط بالنسبه الى بعض الشعوب بقيم جمالية (قيم تذوقية وفنية) وهو بالنسبة للبعض الأخر دليل على المكانة، خاصة في الثقافات التي بها(فائض إنتاجي) سواء لدى الشعوب البدائية أو المعاصرة، أن كلمة أستهلاك تبقى مطبوعة بطابع سلبي بينما كلمة أنتاج تحتفظ بمعان أضافية أيجابية وتضاعف نظريات الاستهلاك العقلانية الواثقة أو الناقدة من جهودها لتجعل من الاستهلاك صنعة إما لمستوى الحياة وإما لنوع الرقابة السائدة رقابة النظام للفاعلين، ومن المستحيل ردَ الاستهلاك الى المنفعة أو الى الوضع الاجتماعي، لأن الاستهلاك قد أجتاحه الاغراء مثلما أجتاحه الانطواء القبلي والنرجسية، ويمكن أن يعد الاستهلاك شكل من أشكال التملك ربما كان هو أهمها أطلاقاً في المجتمعات الصناعية مجتمعات الوفرة، وللأستهلاك خصائص غامضة فهو يخفف عن الركب لأن مالدينا لا يمكن أنتزاعه منا لكن الاستهلاك يدفع دوماً نحو المزيد من الاستهلاك، لأن كل استهلاك مضى يفقد في الحين طابعه الاشباعي، وتعد ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة استهلاكية مرتبطة ارتباطاً جدلياً بالمجتمع المعاصر (مجتمع مابعد الصناعي) الذي يكون فيه كل شيء خاضعاً لهيمنة استهلاكية أو هيمنة ثقافية بعد تفككهُ، وفيها ينتج هيمنة إستهلاكية تتوالد بإستمرار ضمن منطق حلقي، ويتمثل ذلك بالمجتمع الاوربي عامة والمجتمع الامريكي خاصة، حيث إن الاعلام والتقنية والاسواق أصبحت تنتج كم هائل من الخبرات والرموز والعلامات وبشكل يومي دون إتاحة

فرصة للإستيعاب والهضم أو التأمل، إذ أصبح سمة الاستخدام لمدة واحدة وتهمل الحاجة، تحت شعار (الكوجيتو الاستهلاكية أنا أستهلك إذن أنا موجود، ويعد انتاجنا السلعي وخاصة الملابس والاثاث والمباني وكل المنتجات مقيدة بالتغيرات التي تطرأ على كل طراز منها والتي تتبع من التجريب الفني، واعلاناتنا مثلاً مشبّعة بما بعد الحداثة في كل الفنون، والمجتمع العصري لايكاد يجد شيئاً يصعب إحتماله أو قبوله سواء في شكل الفن المعاصر أو في مضمونه إلا القليل، فالمجتمع يتقبل أشد انماط هذا الفن ازعاجاً كموسيقى (بنك روك Punk rock) مثلاً أومايسمى بالمواد الاباحية دون تردد أو عناء وكلها أشكال تحظى بقدر كبير من النجاح التجاري، لقد اصبحت السلع الاستهلاكية تنتج بشكل متسارع بما يتفق والطرز الموجودة حديثاً وقد أصبحت الاعلانات الطريقة المثلى للترويج للمنتجات واصبحت تمثل الفكر الأول للرأسمالية.

الأسلوب style :

هو الصيغة أو التأليف الذي يرسم خصال المرء وسجاياه، وهو الضرب من النظم والطريقة، أو الصورة التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ويمكن القول بأنه "فردية متميزة وأداة فنية للتعبير وطريقة لتقديم الأشياء كما يمكن تعريفه بأنه الصفة التي تعطي المميزات للشخصية والتعبير المتكامل عن الفكرة والشعور، والاسلوبيه هي الصيغة المنطقية والفكرية للتعبير التي يمكن للمرء أن يدعوها لغة التجريد أو لغة الأفكار الصرفة، اما (هيجل) فيعرفه بقوله :" هو ما به تتكشف شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها، او هو نمط الاداء او التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن، اذ ان الاسلوب في جوهره، عمل لا يتعلق بذاته حسب، انما مرتبط ارتباطاً وثيقاً بماهية المعرفة والفكر، انه نوع من النمط الفني، ويختلف عن بعض الانواع الاخرى في انه يتضمن مجموعة متكررة او مركباً مكرراً من السمات في الفن يتصل بعضها بالبعض الاخر، وهي طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن، يمكن تكرارها وتنويعها في منتجات

كبيرة ومختلفة، ومن ثم فأن فن الاسلوب يمكنه تصنيف ووصف هذه المنتجات كمجموعة او تعاقب جزء منسق تاريخياً ومستقر من نسق خيالي ووسائل ومناهج التعبير الفني التي تؤكدها مماثلة المضمون الجمالي والاجتماعي، وهذه المماثلة تتحقق على اساس قوة منهج ابداعي محدد، ويعكس الاسلوب الظروف الاقتصادية والاجتماعية لمجتمع ما، وكذلك الخصائص المميزة و التقاليد الخاصة بالامة المعنية، فمثلاً الاساليب المعمارية الاغريقية والرومانية والقوطية والحديثة وغيرها، ان كلاً من هذه الاساليب يكتسب اكمل تعبير عن التغيرات الاجتماعية العميقة حينها تظهر علاقة جديدة من اساسها بين الشكل الفني والمضمون الايدولوجي، ويؤدي علم الجمال الشكلي اما الى مفهوم واسع الى حد مبالغ فيه للاسلوب يوحد بينه وبين المنهج الفني- وهو ما يميل الواقعية مثلاً الى واحد من الاساليب - او الى فهم ضيق الى حد مبالغ فيه يوجد بين الوسائل الفنية في كل عصر وفي اطار هذه المناهج تتطور الاساليب المختلفة التي تضم بدورها فنانين لهم وسائل وطرق فنية مختلفة.

المذهب Doctrine:

هو مجموعة من الآراء والنظريات الفلسفية ارتبطت بعضها ببعض ارتباطاً منطقياً حتى صارت ذات وحدة عضوية منسقة ومتماسكة ويمكن تعريفه بأنه صفة تطلق على من تصطبغ جميع أعماله بمبادئ مذهب معين لايتحول عنه إلى غيره.

الخامة Topic:

عبارة عن مركبات خاصة، اذ تختلف المواد في تركيبها تبعاً لتركيب الذرات فترتبط هذه الذرات بعضها مع البعض في كل مادة بأواصر قوية او ضعيفة تبعاً لهذا التغيير الذي يشكل شكل هذه المادة، والخامه هي العنصر المادي في العمل الفني الذي يتحتم وجوده في بعض الفنون كشرط اساسي لظهورها الى الواقع :" فالعمارة، المنظر، النحت، والخزف والرسم فنون مرئية لا يمكن اخراجها الا من خلال مواد وخامات معينة كأن تكون احجار، او معادن او اخشاب او اكادسيد او اطيان او قماش او جنفاص او فلين ومواد اخرى كثيرة

"، وهي التي توجه خيال الفنان وتقوده نحو الابداع وهي لا تكتفي بأصدار رد فعل مباشر على الخشب فحسب، وانما يعطي الفنان فكرة لكي يصبح فيما يعد مصدراً لوحي الفنان.

المنظر Scene:

هو ما يشاهده امامه على شاشة السينما او شاشة التلفزيون او على خشبة المسرح بكل تفاصيل الكادر من ديكورات وشاسيهات.. الخ علاوة على ذلك موقع الممثلين وتحركاتهم كما يمكن ان تحدد على تصاميم المناظر ايضاً مواقع اجهزة الاضاءة والكاميرا علاوة على تحديد اتجاه الرؤية بالنسبة لمشاهدي المسرح لانه رسم المنظر تماماً ما يراه المتفرج والمنظر هو شكل مسرحي يتواجد فوق خشبة المسرح في صيغة معمارية بسيطة ولكنه يعطي ايحاءات عامة شاملة من الناحية التقنية وقد يظل هذا المنظر ثابتاً دون تغيير طوال المسرحية حتى ولو عبرت احداث المسرحية اماكنها وازمنتها.

ثيودود أدورنو (-1969) : Theodor Adorno

فيلسوف آلماني يهودي كتب في علم الاجتماع، وعلم النفس، وحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة جوهان وولف جانج الألمانية في فرانكفورت عام (1924)، أكّدت كتاباته على التطور الجمالي الحاصل في التطور التاريخي، تأثّر (بوالتر بنيامين -1940)، هاجر إلى إنكلترا في (1934) أثناء طرد النازية لليهود، حاول هو وزميله (هوركهايمر -1973) تجديد معهد فرانكفورت للدراسات الاجتماعية عام (1949)، من أهم مؤلفاته : (جدل التنوير، 1947)، (فلسفة الموسيقى الحديثة، 1949)، (الشخصية الاستبدادية، 1950)، (الجدل السلبي، 1969)، (النظرية الجمالية، 1970).

لويس ألتوسير (-1990) : Louis Althusser

مفكر فرنسي، أعاد قراءة الفلسفة الماركسية في ضوء البنيوية، وامتلكت أعماله تأثيراً دلالياً في الأدب والنقد والدراسات الثقافية، وكان فيلسوفاً ماركسياً وبقي لفترة طويلة عضواً في الحزب الشيوعي الفرنسي واعتبر

أحد أهم المنظرين الماركسيين في القرن العشرين، جادل في طروحاته التهديدات، من وجهة نظره، على الأسس النظرية للماركسية، منها تأثيرات الإمبيريقية على النظرية الماركسية، ويعتبر (ألتوسير) ايضاً ماركسياً بنيوياً، رغم أن علاقته بمدارس أخرى للبنيوية الفرنسية ليست مسألة انتماء بسيط وقد انتقد العديد من أوجه البنيوية، وسعى فيما بعد إلى كسر الهيمنة الآيديولوجية للحزب بنشر عدد من الكتب التي تخالف كثيراً من التفسيرات المستقرة للفكر الماركسي، وقد استفاد في ذلك من الكثير من معطيات الفكر الليبرالي، أو غير الشيوعي، مثل مؤلفات (فرويد وباشلار وكلود ليفي شتراوس ولاكان)، كما استفاد من البنيوية حتى اعتبرت فلسفته مزجاً للماركسية بالبنيوية، ومن ذلك قوله إن الناس ليسوا مسؤولين عما يحدث في المجتمعات من تغيرات وأنشطة، وإنما هم نتائج وسمات لبنى طبقية تحكمهم، وهذا يشبه ما تقوله البنيوية من أن البنى هي التي تتحكم في الحياة الاجتماعية والثقافية، واعتقد (ألتوسير) أن أعمال (ماركس) غير متوافقة بشكل أساسي مع ما سبقها لأنها مبنية على أسس معرفية تجديدية رفضت التمييز بين الفاعل والمفعول، بعكس الإمبيريقية، وادعى (ألتوسير) أن فلسفة (ماركس)، المادية الجدلية، عارضت نظرية المعرفة كرؤيا بنظرية معرفة كإنتاج من وجهة النظر الإمبيريقية، فإن الفاعل العالم يصادف مفعولاً حقيقياً ويكشف جوهره بواسطة التجريد مفترضاً أن للافكار علاقة مباشرة بالواقع، أو أنها مشاهدة بلا وسيط لمفعول" حقيقي"، ويعتقد الإمبيريقي أن حقيقة المعرفة كامنة في تراسلات فكر الفاعل ومفعول خارج عن الفكر نفسه، في المقابل، يزعم (ألتوسير) أنه يفتقد في أعمال (ماركس) نظرة للمعرفة على أنها" فعل نظريّ" بالنسبة لـ(ألتوسير) فإن الممارسة النظرية تحدث كلياً في مملكة الفكر، متعاملة مع مفعولات نظرية دون أي علاقة مباشرة مع المفعول الحقيقي الذي نسعى لمعرفته، هذه الممارسة النظرية تنتج معرفة بواسطة ثلاثة "كليات": أولاً : "المادة الخام" للأفكار ما- قبل العلمية، التجريديات والحقائق؛ ثانياً: إطار مفاهيمي أو "مسألي" يوجهها؛ ثالثاً: المنتوج النهائي للكيان النظري المتحول، المعرفة الملموسة بحسب وجهة النظر هذه، فإن سريانية المعرفة لا يضمنها توافقها مع الشيء الخارجي بحد ذاته؛ بما أن المادية التاريخية علم،

فإنها تحوي أساليبها الداخلية الخاصة للبرهان لذلك فإنها غير محكومة بمصالح المجتمعية، الطبقية، الأيديولوجية أو السياسية وهي منفصلة عن اقتصاد البنية الفوقية، كما انه استمد من البنيوية المعاصرة، فلسفة العلم والتحليل النفسي ابتعاداً عن العزلة الفكرية التي ميزت العهد الستاليني اضافة الى ذلك فإن فكره كان علامة على نمو الاحترام الأكاديمي للماركسية وخطوة نحو التركيز على تراث (ماركس) بصفته فيلسوفاً وليس مجرد اقتصادي، اذ إن هذا انتقاد لـ(أعمال) ألتوسير، قائلاً أنه أزال الماركسية كلياً من حقل التاريخ، السياسة والتجربة وبذلك جعلها معصومة عن أي نوع من النقد الإمبيريقي.

فريدريك انجلز(-1890) : Friedrich Engles

مفكّر اجتماعي ألماني، وفيلسوف سياسي، اشترك مع (ماركس -1883) في كتابة البيان الشيوعي عام (1848)، وقد حرّر وترجم أعمال (ماركس) بصورة مجملة، دعا انجلز إلى نشوء الدول لغاية تنظيم الزواج، وتنسيق عائدات المُلكية الخاصة.

امبرتو ايكو(+1932) : Umbert Eco

ناقد أدبي، وروائي ايطالي، درس علم العلامات والرموز، وعمل في جامعة تورين، وتركزت أبحاثه حول علم الجمال والدراسات التأويلية، من اعماله (العمل المفتوح، 1976)، (نظرية السيميائية، 1976)، (فلسفة اللغة، 1984)، (القارئ في الحكاية، 1986)، (التأويل والتأويل المفرط، 1988)، وأنشأ (امبرتو ايكو) نموذجاً سيميائياً خالصاً للقراءة، فضلاً عن أنه قد وجد ومنذ مطلع السبعينات، إن نظريات (النص) قد آلت إلى أساليب عملية وعلى نحو أصبح الإشكال الجديد معه يكمن في قراءة النصوص وليس في تكوينها، فالقراءة لم تعد تُعنى بالاستدلال إلى مشكلات التفسير النفسي أو إلى التأويل المتطور نسبياً، بل عنيت بالقضية الأساسية للتعرف على استجابة المتلقي كأحتمال داخل الاستراتيجية النصية، ومع التحولات البنائية بدت مهمته شيئاً فشيئاً بعملية القراءة، إلا أنها كانت ترى في المتلقي بنية نصية وما إلى ذلك، إلا أن (النص) بأعتقاد (ايكو) يتوقع تواجد قارئه النموذجي، القادر على الاشتراك في الترهين النصي بالشكل الذي ضمنه المبدع وقصده انّ (النص) آلة

كسولة لديه، لا يجد المتلقي أمامها إلا أن يتعاون وبشكل جاد لملئ الفضاءات التي لم يُصرّح بها، أو التي صرّح بها لكنها بقيت قارة فيه، وهكذا بدأ (إيكو) مهتماً بآلية الفراغ، ويخلص (إيكو) في النهاية إلى أن المتلقي النموذجي يجب أن يكون متصوراً " كمجموعة من شروط النجاح المكونة نصياً، والتي يجب أن تتحقق لكي يكون نصاً متعصرناً تاماً بمحتواه الاحتمالي "، وقد استخدم (إيكو) ثلاثة مفاهيم في هذه العملية، هي (الموسوعة، العالم الممكن، والمدار) اذ يُقصد بـ (الموسوعة) ترسانة أفكار أو ذاكرة جماعية يتم بها التحليل، إذ أن فاعلية التلقي بالنسبة لـ(إيكو) هي أولاً ذات طبيعية استدلالية، وهي بهذا المعنى تعنى بما يُستنبط أو يُخمن، وبالتالي يكون سياقاً إما أن تدحضه القراءة المتواصلة أو أن تؤكده، أما مفهوم (العالم الممكن)، فهو عالم ممتلئ بالأشخاص والمتعلقات، يعمل على مستويات ثلاث هي : (1) أداة لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، (2) يسجل في (النص) نفسه، (3) يحتوي السلوك الذهني للشخصيات ويوجهه، أما المدار فهو أداة نصية أو خطاطة افتراضية أو فرضية مشتركة، يقوم المتلقي ببنائها والاعتماد عليها أثناء قراءته لـ(النص)، حيث يبقى (النص) – مع نظرية إيكو – مسيطراً على سلوك المتلقي وردة فعله إزاء البنية النصية، وهنا يختلف عن (ايزر) في عدّه المتلقي (متدخلاً / منفصلاً) عن صنع الأثر الدلالي والجمالي لـ(النص)، في حين يعدّه (ايزر) مشاركاً في صنع الأثر الذي يتأتى بعد تفاعله مع (النص)، إذ لهذا الأخير امتداداً خارج إطاره النصي، كما أن للمتلقي قدرة الانزياح من ذاته عند قراءة (النص)، وعبر تجاوز هاتين الحالتين يتم إعادة إنتاج (النص) وتشييد هيكليته ومعناه.

بلاسي باسكال(-1662) : Blasi Pascal

فيلسوف ديني ورياضي فرنسي، وضع الأساس للنظرية الحديثة للاحتمالات، وصاغ ما يعرف بقانون باسكال للضغط، وقدّم للوجودية أفكاراً مؤمنة تتعلق بتنظيم العلاقة بين الفرد والإله، وحارب الأحكام اليسوعية التقليدية، واعترض بشدة على غفران الخطيئة من قبل رجال الكنيسة وذكر أنّ ذلك خرافة، من كتبه (مشكلة الفراغ، 1647)، (فترة دينية، 1651).

ليلاي براين (-1916) : Lily Braun

كاتبة اشتراكية ألمانية، نادت بمساواة الجنسين، وكانت متحمسة للدعوة إلى الإلحاد واللاعنف والمساواة في كلّ شيء، ترأست مجلة المجتمع الجديد عام (1896)، ثم تزعمت تيار (حركة النساء) التي طالبت بتحرر المرأة على الصُعُد كافّة، من كتبها :(سؤال النساء : التطور التاريخي والمظهر الإقتصاديّ، 1901).

ارنست بلوخ (-1977) : Ernst Bloch

مفكر ماركسي ألماني يهودي، دعا إلى تطوير الفكر الماركسي، وهاجر إلى الولايات المتحدة بعد طرد النازيين له، درّس في جامعة ليسبنريج، من مؤلفاته (مبدأ الأمل، 1954).

والتر بنيامين (-1940) : Walter Benjamin

ناقد ألماني يهودي، كان له الفضل في التجديد الثقافي والاجتماعي في ألمانيا، درّس في جامعة برلين، وقدم اطروحته للدكتوراه في جامعة فرانكفورت حملت عنوان (أصل التراجيديا الألمانية، 1928)، هاجر إلى باريس بعد طرد النازيين لليهود عام (1933)، حوت مقالاته توجيه نقد لاذع للسلوكيات الاجتماعية، كان له ميل ماركسي شديد، وهو من أعضاء مدرسة فرانكفورت النقدية الألمانية.

مارتن بوبر (-1965) : Marten Buber

فيلسوف ديني ألماني يهودي، ومترجم توراتي، فلسفته قائمة على الحوار مع العالم الآخر، وتحليل علاقة الإنسان بالخالق، درس في جامعة برلين، واطروحته للدكتوراه حملت عنوان (النظريات الفردية في فكر المتصوفة اليهود، 1904)، تأثر بـ(نيتشه) بشكل كبير، وكان له دور كبير في انبثاق الصهيونية، والدعوة إلى العودة إلى الجذور الأصلية لليهودية، اصدر صحيفة بعنوان (الصهيونية العالمية، 1901)، من الداعين الأوائل لإنشاء جامعة عبرية في القدس، حرّر جريدة

اليهودي عام (1924)، وهاجر إلى فلسطين عام (1951)، واصبح رئيساً للأكاديمية الإسرائيلية للعلوم والفنون.

جان بورديلارد (+1929) : Jean Baudrillard

مفكر اجتماعي فرنسي، حلّل مجمل العلاقات بين الرجل والمرأة، واسهم بشكل فاعل في معطيات ما بعد الحداثة، واشتهر ببعض المصطلحات منها : العنف الرمزي، واستقلال المجال الأدبي، والتطبع الذي نزع الصفة الميكانيكية للبنيوية، ورفض دعوة موت المؤلف، ودعا الجنوح نحو الإدراك والفعل الاجتماعي، ومن اهم كتبه (سوق المنزل الفردي، 1990)، (قواعد الفن ، 1992).

تزفيتان تودوروف (+1939) : Tzvetan Todorov

ناقد بلغاري الاصل، فرنسي الجنسية، أقام في فرنسا منذ عام (1963)، أثّر في مسار الدراسات النقدية الحديثة، من كتبه (نظرية الأدب، 1966)، (مدخل إلى الفنتازيا، 1970)، (شعرية النثر، 1973)، (نظريات الرمز، 1977)، (أجناس الخطاب، 1978)، (فتح أمريكا، 1982)، (نقد النقد، 1984)، (مفهوم الأدب، 1987)، (نحن والاخرون، 1989).

هانس جورج غادامير (+1900) : Hans Georg Gadamer

مفكر ومحلل ألماني، اشتُهرت على يديه الدراسات التأويلية، من خلال تأثره بـ(هوسرل وهيدجر)، له تأثير واضح في فلسفة القرن العشرين في ميادين علم الاجتماع والجمال واللاهوت والنقد الادبي، من كتبه (الحقيقة والمنهج، 1960)، (الفلسفة التأويلية، 1967)، (الحوار والجدل، 1980)، (عمر العلم، 1982) ولقد أراد (غادامير) أن يموضع الفهم بشكل ملموس فجعل اللغة وسيطاً يتنقل عبره، ومن ثم وحد بينه وبين التفسير والتطبيق، إذ يعد التفسير عملية يواصل بها الماضي ممارسة تأثيره على الحاضر، فضلاً عن ذلك فقد طرح (غادامير) مفهوم (الأفق التاريخي) الذي طوره (ياوس) فيما بعد وأطلق عليه (أفق التوقع)، وقد أفاد رواد جمالية التلقي مما طرحه (هانس جورج غادامير) وتحديداً من نظريته في التأويل وفي آلية عمل فعل (الفهم)، وقد كان (دلتاي) مصدراً خصباً وأساسياً من مصادر فلسفة (غادامير)، إذ كان مهتماً

أي (دلتاي) بدراسة عملية الفهم دراسة عملية، ويعني به النظر في عمل العقل البشري من الداخل، وإعادة اكتشاف (الأنا) في (الأنت)، أي أن العملية الأساسية التي تتوقف عليها كل معرفتنا للذوات الأخرى هي إسقاط حياتنا الداخلية الخاصة على موضوعات من حولنا، أما الصلة التي تجمع بين (دلتاي) و (غادامير) وجمالية التلقي فهي إمكانية تعيين واستيعاب وفهم الآخر من خلال فهمنا الذاتي، بمعنى آخر، أن فهم المتلقي لـ(النص) يتم عبر جملة من التعبيرات الموحية التي يسقطها على (النص) كردة فعل على الأثر الذي يتركه على مدركاته' فقد عمد (ياوس) من خلال طروحاته إلى محاولة تنشيط مدركات المتلقي (ملكاته العقلية) — كما فعل (ايزر) وذلك من خلال تأكيده على لحظات (غادامير) الثلاثة (الفهم، التفسير، التطبيق)، وعلى ضوئها يتم الانتقال من مستوى معرفي أدنى إلى مستوى معرفي أعلى، بمعنى آخر تتدرج خبرة المتلقي من خلال تغيير أفق التوقع من مرحلة أولية إلى مرحلة أعلى، أما فيما يخص إنتاج المعنى فهو — على خلاف (ايزر) يرى بأن المعنى ينتج من خلال (أفق التوقع) الناتج عن تفاعل التاريخ الفني مع الخبرة الجمالية للمتلقي، والمعنى النهائي ينتج عن جدلية الآفاق، أي إحلال أفق جديد محل أفق قديم، أما (ايزر) فيحدد إنتاج المعنى بالعملية التفاعلية بين (النص / المتلقي).

بيير فيلكس جوتاري(-1992) : Pierre Felix Guattari

طبيب نفسي فرنسي، وزعيم حركة (ضد الطب النفسي : Autipsychiatry) وهي الحركة التي حررت دراسات علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة من التقليدية، طُرِد من الحزب الشيوعي عام (1956)، واشتُهِر بصلته ببعض الحركات الإرهابية العالمية في فرنسا من كتبه (ضد أوديب، 1972)، (ألف هضبة، 1980)، (ما هي الفلسفة، 1991) بالاشتراك مع جيل دولوز.

نعوم جومسكي(+1928) : Noam Chomsky

لغوي أمريكي، وناشط سياسي ومفكر معاصر، أسّس قواعد النحو التحويلي والتوليدي، وأثّر في سياقات التحليل اللغوي الحديث، حملت اطروحته للدكتوراه في جامعة بنسلفانيا عنوان (التحليل التحويلي، 1955)، من كتبه التي أسهمت في تطور اللغويات الحديثة وفيها نقد كبير للبنيوية (التراكيب النحوية،

1957)، (مظاهر نظرية النحو، 1965)، (اللغويات الديكارتية، 1966)، (اللغة والعقل، 1968)، (التركيب المنطقي للنظرية اللغوية، 1975)، (انعكاسات على اللغة، 1975)، (اللغة والمسؤولية، 1979)، وقد ناقش علاقة اللغة بالفلسفة والسياسة من خلال كتبه (اللغة ومشاكل المعرفة، 1988)، (الزعامة الجديدة، 1969)، (نحو حرب باردة جديدة، 1982)، (القراصنة والاباطرة، 1986)، (القوة والعقيدة، 1987)، (أوهام سيطرت على المجتمعات الديمقراطية، 1959)، (العالم القديم والجديد، 1994)، عارض بشدة غزو أمريكا لفيتنام، وغزوها للعراق في حرب الخليج، ومن أهم كتبه في هذا الإطار (ردع الديمقراطية، 1991).

روجيه جارودي : Roger Garoudy

مفكر فرنسي اشتراكي، اعتنق الإسلام عام (1986)، واصبح اسمه الجديد (رجاء جارودي)، كان من كبار رجالات الحزب الشيوعي الفرنسي، وكان مناضلاً منذ شبابه، حُوكِم في فرنسا عام (1998) بسبب كتابه (الأساطير المؤسسة للسياسة الاسرائيلية)، وسُحِب الكتاب وفُرِضت عليه غرامة مالية، وحُضِر عليه النشر في فرنسا مما اضطره إلى مغادرة باريس، عارض بشدة حرب الخليج، والمجازر التي ترتكبها إسرائيل بحق الفلسطينين، من كتبه (موت الله، 1962)، (فكر هيجل، 1966)، (كارل ماركس، 1965)، (النظرية المادية للمعرفة، 1953)، (آفاق الإنسان، 1962)، (ماركسية القرن العشرين، 1966)، (منعطف الاشتراكية، 1969)، (الماركسية والوجودية، 1962)، (الحقيقة التامة، 1970)، (الكنيسة والشيوعية، 1949)، (الإسلام الحيّ، 1986)، (هل نحن بحاجة إلى الله، 1983)، (الجامع : مرآة الإسلام، 1985)، (الإسهام التاريخي للحضارة الإسلامية، 1946)، (من أجل حوار الحضارات، 1967)، (وعود الإسلام، 1981)، (قضية إسرائيل، 1983)، (فلسطين أرض الرسالات الإلهية، 1984)، (الإسلام في الغرب، 1987)، (ترجمة القرن العشرين، 1985)، (من أجل إسلام القرن العشرين، 1985)، (الإسلام، 1996)، (نحو حرب دينية، 1996)، ... الخ.

وليم جيمس(-1910) : William James

عـالم نفسي وفيلسوف مثالي أمريكي، من الدعاة البارزين إلى البراجماتية، عارض النظرة العامة المادية للعالم، وكان على وعي كبير بعيوب المنهج الميتافيزيقي، رفض الجدل وأقرّ العقلانية، قد أكّد في تحليله للعقل على مقدرته في تحليل العناصر الإدارية والانفعالية، من كتبه (مبادئ علم النفس، 1890)، (ضروب الخبرة الدينية، 1902)، (الذرائعية، 1907).

فريدريك جيمسون : Fredric Jameson

مفكر ماركسي أمريكي، حاول بيان الخلفيات الايديولوجية للمناهج النقدية الحديثة لا سيما البنيوية، وركز على التحليل اللغوي، وعلى فلسفة البنية، ومازج بين التحليل الماركسي والتحليل النقدي النصي الحديث، من كتبه (سارتر، 1961)، (الشكل والماركسية، 1971)، (سجن اللغة، 1972)، (خرافات، 1979)، (اللاوعي السياسي، 1981)، (معتقدات نظرية، 1988)، (ما بعد الحداثة والنظريات الثقافية، 1989)، (الماركسية المتأخرة، 1990)، (بذور الوقت، 1998).

جارلس داروين (-1882) : Charles Darwin

عالم انكليزي يهودي، درس التاريخ الطبيعي، وقدّم نظريته في التطور البايلوجي بوساطة الانتحاب الطبيعي (Natural Selection)، نادى بالمذهب الطبيعي، وأصبح الأساس لتتبع نظرية التطور، من كتبه (أصل الأنواع، 1859)، (سلالة الإنسان، 1870).

جاك دريدا (+1930) : Jack Derrida

مفكر وناقد فرنسي، نقد الفلسفة الغربية التي تحيط بميادين الأدب واللغويات والتحليل النفسي، استند منهجه التفكيكي على رفض البحث عن الحقيقة، أو رفض البحث عن المصدر الغيبي النهائي للمعنى الذي ميّز مسيرة الفلسفة الغربية، من كتبه (علم الكتابة، 1972)، (هوامش الفلسفة، 1972)، (مواقع، 1972)، (جلاس، 1974)، (حقيقة في صورة، 1978)، (اختراعات

الروح، 1982)، (اختراعات أخرى، 1987)، (أطياف ماركس : دولة الدين. رفع الحداد. والدولة الجديدة، 1990)، (الكتابة والاختلاف، 1967)، (صيدلية أفلاطون، 1968)، اذ ان (جاك دريدا)، يبتعد بإحالة الذوات المتعالية على هوامشه الأثيرة والآسرة، لأن الجهل بالهامش عنده، يعادل الجهل بالأصل ومشروع البحث عن البدايات، إذ كان هناك من بدايات أصيلة، ففي الأصل " الذي لا أصل له " تختبئ الجينالوجيا، وفوقها تتراكم طبقات الأركيولوجيا، لذا جعل دريداً من أصله هامشاً، ثم يكتب سيرته " الهامشية " في المساحات السفلية، فالهامش عند (جاك دريدا) هو " الأصل " الذي يزاحم النص (الفوقي) والاستعلائي لينافسه أو يسلب منه مصداقيته، واحتلال جاك دريدا الهامش يعني أن يزاحم جاك دريدا بقلمه نصه، فـ (جاك دريدا) المراوغ المأخوذ بالتفكيك والبعثرة، لا يجد لذته إلا بنسف الوحدة الجامعة بين الأدب والفلسفة والسياسة، هذه الأقاليم الثلاثة التي لا تنفصل عنده إلا بالوهم، وهو الوهم الذي يعطيك (جاك دريدا) مرة إذ يقول " أن لا أكتب إلا في أشعة وكأني مجنون يحكي " لأن المجنون يجبّهُ الانصياع ويتمرد على الانضباط والتقيد، ويهدم لغة الجماعة ليؤسس للغته هو، وهي اللغة التي لا تشبه إلا جنونه، ووحدته، وتفرده، ويعد (جاك دريدا) الفيلسوف المدمّر لمركزية العقل والكلمة بإسقاطهما من الموقع الذي أنبتت عليه مناهج الفلسفات السابقة، ذلك إن فلسفة (اللامركز) هي لإعادة التفتيش عن موقع تخضع فيها الكلية للعبة الاختلاف والتمايز التي يدعوها (الأثر)، حيث أن الحرف يستمد وجوده من اختلافه عن حرف آخر، كذلك كل كلمة تستمد وجودها من اختلافها عن كلمة أخرى، ولكن سلسلة الاختلافات لا تعود إلى أي أصل، بل هي الشرط لوجود كل دال ومدلول وكل أصل، فـ (دريدا) لا يثبت معنى إلا لينقضه ولا يهتدي إلى مركز أو مسار إلا ليحوله من مكانه وليحيد به عن خطه وينقله من قطبه في عملية الانحراف وتبعيد الشيء عن ذاته و تشظيته حتى تضيع هويته خلف تراكمات من التحولات والتحويلات التي لا حد لها بحيث تصبح غاية (دريدا) المسماة منهجية " قوة تخريبية " لا تلمس شيئاً إلا لتنسف مسلماته وتفجره شظايا وهوامش، اذ أسس(دريدا) من خلال مفهوم (الاختلاف) مقولة (الحضور والغياب) فالمعاني لديه

تتحقق من خلال تواصل الاختلاف في الكتابة والقراءة (أبداع النص وتلقيه)، " وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف بحيث يصبح الاختلاف هدفاً أكثر مما هو أصل في ذاته، وهذا يعني أن ثمة بناء وهدم متواصل وصولاً إلى تخوم المعنى "، وعلى وفق ذلك يدل (الاختلاف) على عدم وجود معانٍ محددة لبنى (النص) وأفكاره وان أقصى ما يمكن إدراكه هو التباين و(الاختلاف) فيما بينهما أو تأجيل المعنى إلى أجل أو وقت أخر، أو أن العلامة دائماً متميزة ومختلفة عما سواها، أي أن العلامة هي ليست كل العلامات الأخر، في حين يدال (التأجيل والإرجاء) إلى عنصر تفكيك (الدلالة) وهي عملية مستمرة في تأجيل الدلالة، أي أن كل مدلول يتحول إلى مدلول ثانٍ ويتحول إلى دال بعد ذلك، كما أن جوهر التفكيك عند (دريدا) هو غياب المركز الثابت للنص (العمل الفني)، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوقة بها بل أنّ ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشياً في قراءة أو قراءات آخرى (اللعب الحر للغة).

إميل دوركايم (-1917) : Emile Durkheim

فيلسوف وعالم اجتماعي فرنسي يهودي، طوّر علم منهجي يقوم على الجمع بين البحث التجريبي، والنظرية الاجتماعية، ويُعدّ مُؤسساً للمدرسة الفرنسية لعلم الاجتماع، ومؤسساً للانثروبولوجيا الاجتماعية الفرنسية، أسهم في قيادة الحزب الشيوعي في فرنسا، وأسهم بدراسة السلوكيات الاجتماعية لبعض القبائل البدائية، من كتبه (تقييم العمل في المجتمعات، 1893)، (الانتحار، 1897).

جيل دولوز (-1995) : Gilles Deleuze

مفكر فرنسي نقد النزعة العقلانية وتبنى الاتجاه المعادي لها (Antirationalism)، شارك مع (فيلكس جوتاري) في تأليف (ضد أوديب : الرأسمالية وداء الفصام، 1972)، (ما هي الفلسفة، 1991)، ومن كتبه (نيتشه والفلسفة، منطق الإحساس، الحوارات، المفاوضات : 1972 – 1990، ألف هضبة : الرأسمالية ودام الفصام، السينما : صورة العصر، فلسفة الصورة، كافكا :

نحو أدب متواضع، لايبنز والفن الباروكي، ميشيل فوكو، مقالات نقدية، ...) الخ.

سيمون دي بوفوار (1986+) : Simone De Beauvoir

روائية وجودية فرنسية، آمنت بالدعوة إلى مساواة الجنسين، وإلى إلغاء الأنوثة السرمدية، رافقت (سارتر)، وآمنت بالوجودية المؤمنة، ودعت أن يكون للمرأة نشاطها الجنسي الخاص بعيداً عن الرجل، من كتبها (قوة الأشياء، 1960)، (مذكرات فتاة رصينة، 1958)، (أمريكا يوماً بعد يوم، 1948)، (الروح المعنوية، 1947)، (الجنس الثاني، 1946).

بول دي مان (-1983) : Paul De Man

ناقد أدبي بلجيكي الأصل، أمريكي الجنسية، يُعدّ من المنظرين الكبار للمنهج التفكيكي، من كتبه (العمى والبصيرة، 1971)، (القصيدة الجمالية، 1988)، أسهم في ترسيخ الفكر النقدي التفكيكي في الجامعات الأمريكية.

جون ديوي (-1952) : John Dewey

فيلسوف أمريكي، عمل في ميدان البراجماتية مع (ويليام جيمس، وبيرس)، وطوّر نظرية لتعليم الاطفال وتربيتهم، كانت لديه تأثيرات واسعة من خلال الفلسفة الذرائعية التي سادت في أمريكا، من كتبه (الفلسفة الذرائعية)، فهو الفيلسوف الأمريكي البراغماتي، الذي أطلق على فلسفته بالأداتية أو الوظيفية، حيث يعتبر(ديوي) ان المعرفة أداة في خدمة مطالب الحياة، رفض ربط الميتافيزيقيا بالفلسفة ورفض الثنائيات التي سببت أزمة الفكر المعاصر حيث وجد ان مشكلة الفكر الحديث سببها التعارض بين المثل العليا والواقع وبين الروح والطبيعة، فأراد ان يحقق الوحده الروحية بأفضل مما فعل (هيغل)، لذا حاول ان يجد حلاً للخروج من ازمة هذا التعارض فآمن بنظرية في التطور لدى (دارون)، فالعقل والجسم برأيه عضوان تطورا في التنازع على البقاء حتى وصلاً الى ما هما عليه حالياً من أشكال أدنى مرتبة، كما انه وافق (ديكارت) الذي اعتبر إن الأشياء يتم إدراكها وتصورها اذاما اعتقد بتطورها ومجيئها تدريجياً إلى الحياة

بسهوله أفضل مما لو ظهرت دفعة واحده في حالة كاملة، وهذا المنطق هو الذي خلص الفكر الإنساني من الأصل الديني للخليقة والخلق حسب قول (ديوي)، اما فلسفة (جون ديوي) البراكماتيه من خلال المادة شأن الماركسية في المادية الجدلية، لكن لدى (ديوي) الأمر يختلف، إذ إن البراكماتيه تؤسس لمجتمع رأسمالي وان لم يظهر ذلك في طروحات (ديوي) الفلسفية، إلا أن تبني المجتمع الرأسمالي لها مستثمراً إياها بعكس الجانب الآخر-الماركسية- التي تدعو لمجتمع اشتراكي من خلال (يوتيبيا) يسعى لتحقيقها، إذ ان الصراع ثابت عند (ديوي) والمادة (العقل والجسم) متحول يؤدي إلى ثابت فالعملية لديه تنطلق من ثابت إلى متحول إلى ثابت ان افكار (جون ديوي) الفلسفية مرتبطة بالواقع ارتباطاً كبيراً نتيجة عده المعرفه وظيفة لذلك فهو ينشد ان تكون هذه الوظيفه اداة تتميز بالصدق والحقيقة اكثر من اي شيء اخر لانها تعمل على خدمة المجتمع والانسان وهي الاساس في تطوره، ويعتبر الفكر في اصل نشأته في خدمة الحياة؛ اذ ان الانسان لا يفكر مادامت حياته سهلة، ولكنه يضطر الى التفكير اضطراراً عندما يكون امام مشكلة فيحاول ان يجد حلاً لهذه المشكلة، اما صحة تفكيره فتقاس بمقدار ما يحرزه من نجاح، ويقول (ديوي) ان ((كل ما هدانا حقا فهو حق)) ويحلل (ديوي) بشكل منطقي علمي طريقة التفكير في حل المشكلات بعدد من المراحل المتعاقبة:

1- شعور الشخص بوجود مشكلة تفترضه للتفكير بها لمعالجتها وايجاد الحلول المناسبة لها.

2- يحاول الشخص فهم المشكلة ويحدد معناها ويحللها الى عناصرها الاولية.

3- يقارن المشكلة مع ذكرياته ودراساته لمساعدته على حل المشكلة.

4- يكتشف من المعلومات السابقة اقتراحاً او افتراضاً لحل المشكلة ليحقق صحتها فيما بعد.

5- يتحقق من الفرض ويحاول تطبيقه على شواهد واحوال خاصة حتى اذا ما ثبت صحته يصبح قاعدة.

ان الخبرة دائماً خبرة بالطبيعة، لذلك فأن الخبرة جزء لا يتجزأ من الطبيعة ولكن (ديوي) يأبى ان يجعل من الخبرة مجرد تقبل سلبي محض، بل هو يحيلها الى بحث ايجابي فعال، ومن ثم فأنه يحرص على ابراز الطابع الدينامي لهذه الخبرة، ولما كان المقصود بالخبرة هو ذلك التفاعل الحيوي الذي يتم بين الكائن وبيئته، اذ يبدأ (ديوي) بتحليل الخبرة العادية، لانه لا سبيل لنا لفهم الظاهرة الجمالية في اسمى صورها الا اذا بدأنا بدراستها في شكلها البدائي، ولابد من العمل على اعادة الاستمرار بين الخبرة الجمالية من جهة وعمليات الحياة العادية من جهة اخرى، ولن نفهم الفن لو اقتصرنا على دراسة الاثار الفنية الكبرى، وانما ينبغي للنظرية ان تلتمس الفهم، ان تلجأ الى طريق غير مباشر، فترتد الى الخبرة العادية، وان هناك ثمة علاقة وثيقة تجمع بين الفنون الجميلة والحياة اليومية، واذن فلا بد للبحث عن اصول الفن وجذوره من العودة الى صميم موضوعات الخبرة العادية التي لا نعدها ذات طابع جمالي، كما ان (ديوي) يحلل الفن او الظاهرة الجمالية بعمق، فيصل الى ان بيئة الانسان هي اصول الفن وجذوره وان تفاعل الانسان معها وتحليله لها ومن ثم تركيب وتنظيم وتأليف بين عناصر العمل الفني هي من اهم عوامل احداث الطابع الجمالي.

هانس رايشنباخ (-1953) : Hans Reichenbach

فيلسوف يهودي ألماني، مؤسس مدرسة برلين الفلسفية الواقعية المنطقية، أسهم في تفعيل التفسيرات المنطقية لنظريات الاحتمال والحث الرياضيتين، والقواعد الفلسفية للعلم، من كتبه (المنطق الرمزي، 1947)، (تطور الفلسفة العلمية، 1951).

ميشيل ريفاتير (+1924) : Micheal Riffaterre

ناقد أدبي أمريكي، أكّد على مسالة استقبال القارئ للنص، وليس على السيرة الذاتية للمؤلف، واقترح طريقة جديدة للنقد الأسلوبي من خلال الاعتماد على المنهج البنيوي في تحليل المستويات الأسلوبية، من كتبه (معايير تحليل الأسلوب، 1957)، (سيميائية الشعر، 1978)، (إنتاج النص، 1979)، (الحقيقة الخيالية، 1989).

بول ريكور (1913+) : Paul Ricoeur

ناقد أدبي، ومؤرخ فرنسي، درس النظريات اللغوية والتحليلية النفسية، حاول تقويم الحلول للازمات المعرفية التي وقعت بها الظاهراتية من قبيل تحليل الظاهرة، ونظرتها إلى فلسفة اللغة، فضلاً عن دوره في تحليل الخطاب النقدي لكل من البنيوية وما بعد البنيوية والتأويلية والسيميائية، وركّز على موقع اللغة في هذا الخطاب، وقد تبنى الخطاب التحليلي الماركسي والفرويدي في تحليله النصوص، لاسيما في تحليله النص التوراتي، من كتبه (الحرية والطبيعة، 1950)، (فلسفة الرغبة، 1950)، (التاريخ والحقيقة، 1955)، (صراع التأويلات، 1969)، (الزمن والسرد، 1983).

زارادشت (- حوالي 1000ق. م) : Zoroastre

متصوف من بلاد فارس، تُسند إليه عقيدة الزارادشتية (Zoroastriaism) التي تؤمن بالصراع في العالم بين الخير ويمثله آله النور (أورمازد)، والشر يمثله آله الظلام (اهديمان)، عُرِف على أنّه مترجم لأوامر الله وكلماته، وقد وضع فلسفة لاهوتية متناغمة لعبادة الله تقوم على محاورة الطبيعة التي تمثل التجسيد المطلق لله، تأثر به (نيتشه)، ولكن هذا الأخير قلب منهج زارادشت من جهاد يشترك فيه الله مع الإنسان ضد الشيطان، إلى مؤامرة يشترك فيها الشيطان مع الإنسان ضد الله.

جان بول سارتر (-1980) : Jean Paul Sartre

روائي ومسرحي وفيلسوف فرنسي، أسّس مذهب الوجودية، وفلسفة حرية الإنسان، ونال جائزة نوبل للآداب في (1964)، انبثقت شهرته من خلال رواياته (الغثيان، 1949)، (الطاعون، 1950)، من كتبه (علم النفس التحليلي، 1940)، (نظرية الانفعال، 1941)، (الوجودية بوصفها مذهباً إنسانياً، 1942)، كما ان (سارتر) قد ربط فلسفته في الفن والادب بمفهوم الحرية واكد ان الانسان صانع القرارات كما انه خالق القيم وله حرية كاملة وليست مطلقة لانها تدمر الانسان وتسبب الفوضى، وقد اكد (سارتر) ان الانسان كائن لذاته واعتبر ان الحرية اساس الفن وعليه فأن الوجودية ترفض العلم والواقع الاجتماعي والمجتمع بكونه يتألف من

مجموعة من الانات كما انها ترفض القيم، اذ يرى (سارتر) ان الوجود يسبق الماهيه والانسان لديه مشروع انسان ولن يصبح انساناً الا بالاختيارات الحرة التي يجب عليه ان يتخذها كل يوم وهو – اي الانسان – محكوم عليه ان يكون حراً – اذ انه يتطور على انه كائن لذاته، منه تشتق كل اشكال الوجود، كالوجود لذاته، وهو العالم الموضوعي والمكان والزمان والكم والكيف، وهذا العالم الموضوعي يتميز باللاعقلانية ومحدد يختلف عن النشاط الإنساني الحر والذي بدوره لا يعتمد القوانين الموضوعية، فالإنسان وجود مادي، ووجوده يسبق ماهيته، وهو موجود تاريخي ومعنى ذلك ان الإنسان عبر نشاطه المنتج (بكسر التاء) بتحديد ذاته وهو لا يلبث ان يتجاوز شتى التغيرات التي يعانيها او يستحدثها وبهذه العملية يتحول من موجود تاريخي الى موجود مادي يعيش وسط عالم مادي، وهذا الموجود المادي يهدف الى تغيير العالم المثقل له، اي ان الانسان وفق وجوده المادي يحاول التأثير بالماده على نظام الماديه وبالتالي فهو يريد ان يغير من ذاته، على هذا الاساس يعمل الانسان على تغيير العالم مع العمل على تحقيق مكان جديد له من خلال تنظيم الكون بشكل اخر مغاير وجديد، وبذلك النظام الجديد يكون الانسان قادراً على تحديد ذاته – لذاته – وهو النظام الوحيد الذي سيسمح للانسان من ان يرى نفسه على اساس انه ذلك الاخر – الجديد -، وفق ذلك يعلن (سارتر) ضمناً عن ثوابت ومتحولات يمكن عدها بفصلها عن بعض، فالإنسان متحول كماهية لسابق ثابت هو (وجود) والأخير متحول اذ ان الإنسان عبر عمله الإنتاجي يحدد ماهية وجوده المتعلقة بتطوره / تحوله المؤسس لذلك الوجود، اذن يكون الوجود (ثابت) والماهيه متحول الا ان تلك الماهية تمحور تحولها على أساس من الحرية التي يتحتم علية تبنيها لاستبعاد ثقل العالم، فبالماده يقوم الانسان بتحويل الثابت (النظام المادي للكون) لتغيير ذاته بعد ذلك وجعلها كائناً يتميز بالتطور والتحول المتأتي من تغييره للعالم وتحويله اياه بعد أن كان وجوداً مادياً ثابتاً / ساكناً غير متحرك وبهذا يكون الإنسان قد شكل ماهية وجوده ووجود العالم بنفسه، ويرى الفلاسفة الوجوديون ومنهم (سارتر) ان العمل الفني يحمل في ذاته وجوداً فيزيقياً، أي انه يمتلك وجوداً حسياً، الا ان هذا الوجود الحسي لايحقق المتعة الجمالية "الا عندما يتم تأمله بأعتباره جزءاً من كل لا واقعي"، والفنان لدى (سارتر) " لايقدم الموضوع الواقعي او الحسي لكي يتأمله في ذاته، وانما لكي تخلق منه صورة جمالية

متخيلة "، اذ يحصل لدى (سارتر) تكشف للمطلق اللاواقعي من خلال الواقعي الحسي (او المماثل الفيزيقي) عن طريق الخيال، ففي عملية الرسم يبقى الموضوع الخيالي قبل الابداع وبعده، امراً متميزاً عن الموضوع الفيزيقي الواقعي في اللوحة والذي يعمل كمماثل له فحسب، فما هو واقعي او حسي في السطح التصويري هو نتاج ضربات الفرشاة، ولزوجة المادة التي تغطي نسيج ذلك السطح، ولكن هذا كله لايكون موضوعاً لتقديرنا الجمالي، فما يكون جميلاً، انما هو شيء ما لايمكن ان يكون موضوعاً لخبرتنا الادراكية، وهو من صميم طبيعته ان يكون خارج العالم اما (سارتر) فيرى ان في الموسيقى ثنائية لايمكن فصلها فهي تجمع بين الواقعية الحسية التي تتمثل في الاداء والعزف أي اننا نسمع لحناً في زمان ومكان معينين، الا ان الروح التخيلي (Imaginative Reduction) يقوم بدوره في ترحيل ما هو حسي في الموسيقى وتحويله الى شيء خالد، غياب ابدي، ولكنه ليست خالدة وموجدة في سماء عقلانية بل انها خارج الواقعي، والمطلق في هذه الحالة يكون خارج الوجود والانصات يكون على مستوى الخيال، فالوسيط المادي يكون زمانياً ولكنه يكون مقصوداً ليضع موسيقى كالسمفونية في زمان لاواقعي، أي في تتابع مطلق باطني منفصل عن الزمان الواقعي.

باروخ سبينوزا(-1677) : Baruch Spinoza

فيلسوف مادي هولندي يهودي، طردته الجالية اليهودية في هولندا لتطرفه الديني، ونقده لأسس العبادة اليهودية، ويُعدّ مؤسساً للمنهج الهندسي في الفلسفة، وقد فرّق بين الجوهر أو الوجود غير المشروط، وعالم الأشياء أو الأحوال التهائية الفردية، بحيث ذكر أنّ الجوهر واحد في حين أنّ الأحوال متعددة إلى ما لا نهاية، والعقل اللانهائي يستطيع أن يدرك الجوهر اللانهائي في جميع أشكاله ومظاهره، من كتبه (البحث اللاهوتي السياسي، وعلم الأخلاق، وجدل الطبيعة) اذ نجد انه كان قريباً من (الرواقيين) الذين وجدوا في اخضاع كل شيء تقوم به النفس تحت هيمنة العقل وفي النتيجة لا يضع (اسبينوزا) الإنسان في عزلة عن العالم وانظمته بل ان فلسفته قائمة على اساس ان الانسان هو ذلك الجزء من الكل الذي جعل من قدراته منقادة لقوى الكون

ومنفذاً لقوانينها ومقيداً، وان الإنسان في حكم وجوده في هذا الوجود هو يخضع لقوى (الله) بكونها قوى مطلقة هي التي سخرت كل قدراته وامكانياته حتى أصبحت حريته قادرة على تكوين إرادة تخضع لقوى العقل وهذا يعزز من اراء (اسبينوزا) في الحرية الإنسانية، إلا ان (الله) وحده الموجود الذي يتمتع بالحرية المطلقة وان حريته تصدر عن ماهيته فأن محاولة هذا الفيلسوف تبرير الحرية الإنسانية المنسوجة كان يحاول جاهداً ربطها بالعقل، بأعتبار ان الحرية الحقة هي التي تكمن تحت سيطرة العقل على السلوك الإنساني للتخلص من اغلال العواطف والشهوات والانفعالات العمياء التي كانت وباء كل سلوك او فعل لا ارادي لايستنير بهدى العقل لانه يطالب الإنسان بأن يمضي في سلوكه وفق مايمليه عليه عقله فينأى عن الشهوات والاهواء والرغبات و يعني هذا أنه انما يعلي من قدرة العاقل المنزه عن الانفعالات، والتحرر من فردية الغرائز، أي ان يقف الإنسان في مواجهة شهواته وان يحكم نفسه بنفسه فهو بهذا رفض الحرية الإنسانية بالمعنى الميتافيزيقي كما قرر (اسبينوزا) ان مايسمى بالإرادة هو في واقع الامر رغبات او غرائز طبيعية تحفظ وجود الفرد إذ يحاول الإنسان في شتى صور نشاطه، العمل على حماية نفسه، وحياته وطبيعته في علاقته مع البيئة الطبيعية، بأعتباره كائناً حياً، وتشوقه للسيطرة، هو ما يجعله يحرص، على حماية استقراره فكل، مايقوم به الإنسان مع نشاط مهما تنوع واختلف، انما يصدر عن هذه الرغبة في حفظ البقاء، سواء شعر بذلك او لم يشعر، اما الحرية التي عناها (اسبينوزا) فهي حرية ناجمة عن التحكم الذاتي وهو هنا يتحدث عن الطريق الذي يسير فيه العقل حيث يكتشف الضرورة الكامنة في الكون، فيحرر ذاته عن طريق فهم طبيعته وعلاقته بالعالم فهماً كاملاً، مثل هذا التحرر الناجم عن ادراك الإنسان لموقفه الحقيقي في الكون، قد يسمى من جهة ما ضرورة، لان فكرة الضرورة هي التي تغدو الفكرة المسيطرة على نظرته إلى نفسه وإلى الاشياء عندئذ ولكنه يمكن ان يسمى ايضاً حرية لأن الحقيقة تحرر الإنسان ومن هنا يكشف الباب عن سبب هذه الحرية، وهو العقل.

ادوار سعيد (+1935) : Edward Said

ناقد أمريكي، ولد في فلسطين، اهتم بالدراسات الاستشراقية، ودراسة المواقف الغربية تجاه قضايا العالم العربي لاسيما قضية فلسطين، ثم اتجه مؤخراً إلى الدراسات الثقافية، ودراسات ما بعد الاستعمارية، من كتبه (الاستشراق، 1978)، (الثقافة والإمبريالية، 1993).

المذهب الانساني Humanisme :

هو التعبير المستعمل في علوم ودراسات الفكر والاداب والفنون كما يعني الشعر اي استعماله قديم ورد عند (اوليوس جوليوس Aulus Gellius) كتعبير عن المحطة النهائية للتعليم، والانسانية ترتبط بالاخلاق والتربية والثقافة والتربية الجمالية، ويتعامل الانسان مع هذه الكلمة والتي اول ما ظهرت نتائجها في الادب وعلومها كما ظهرت بالفنون في (ايطاليا).

كلود ليفي شتراوس (+1908) : Claude Levi - Strauss

عالم إنسانيات اجتماعي انثروبولوجي فرنسي، حلّل أنظمة القرابة الفكرية والاجتماعية للشعوب عن طريق بيان نُظم العلاقات البنيوية، يُعدّ الأب التنظيريّ للبنيوية، من كتبه (أنظمة القرابة، 1967)، (الانثروبولوجيا البنيوية، 1961)، (العقل البربري، 1962)، (النيئ والمطبوخ، 1964)، وكانت لديه آراء متطرفة جداً ضد الإسلام، ولد عام 1908 وتلقى تعليمه في باريس، ودرس في جامعة ساوباولو في البرازيل من سنة 1935 إلى سنة 1939، وقام في ذلك البلد ببحوث ميدانية انثروبولوجيه، وقد شغل منذ سنة 1959 منصب أستاذ الانثروبولوجيا الاجتماعي في الكوليج دي فرانس وقد استفاد (ليفي شتراوس) من أفكار (سوسير) في اللغة، فأنشأ لنفسه منهجاً يرصد النظم الكلية، التي كان يسميها الأبنية أو التراكيب القائمة في حياة الإنسان، وخصوصاً في الظواهر الاجتماعية والثقافية، وإن كُلاً من (كلود ليفي شتراوس وجاك لاكان) يُعدّان من أباء البنيوية وقد أحالا اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن في عقل الإنسان نفسه، وهذا ما اعترض عليه (دريدا) بشدّة، إذ يعتقد أن

اللغة نشاط بنائي لا يخضع لسيطرة الذهن الواعي، بل يتبع قوانين اللاوعي، وهي آخر مرحلة تقوم بها الفلسفة لإرساء ميتافيزيقيا الحضور.

آرثر شوبنهاور (-1860) : Arthur Schopenhauer

فيلسوف مثالي ألماني، وقف ضد المادية والجدلية، ووضع المثالية الميتافيزيقية في معارضة الفهم العلمي للعالم، ونبذ الشيء في ذاته، وذهب إلى أنّ الإرادة العمياء واللاعقلانية هي جوهر العالم، ومثاليته هي شكل من أشكال اللاعقلانية، شكلت آراؤه الأساس الايديولوجي والفلسفي لفلسفة (نيتشه)، من أهم كتبه (العالم بوصفه إرادة وامتثالاً، 1819)، أنّ (شوبنهاور) في فلسفته المثالية يرى إنّ للإنسان وجودان، وجود كأرادة محددة بقيود تدفعه لتحقيق رغباته فيكون فريسة للألم، ووجود تأمل خالص متحرر من كل إرادة فيحصل على السعادة التي تحققها المعرفة الخالصة، وبمقدور الإنسان لدى (شوبنهاور) التحرر من إرادته الفردية ونزواته وشهواته من خلال تأمله جمال العالم الكوني ووقوفه على ماهيته، ويصبح بذلك عقلاً منزهاً عن كل هوى فيفنى الإنسان كأرادة، ولا يبقى غير الإنسان، كأمتثال، والامتثال يعد امتثال عقلي، إنذ خلقت الإرادة لنفسها عقلاً وبواسطة الإنسان تتأمل فيه الادراك الباطن، أي تتأمل (الإرادة) الصورة السرمدية الثابتة التي خلقت العالم على أساسها من خلال الفنان بوصفه أداة للإرادة والمنفعة فتطهّر النفس وتتخلص من الإرادة الهوجاء فتكون غاية المتأمل المتعة فقط في تأمل ماهية الأشياء بالعالم الموضوعي فتفنى وتهمش الذات بالموضوع نتيجة امتلاء المتأمل بسطوة المنظر الماثل أمامه فيفقد الفرد إرادته الفردية ويتحول إلى ذات مجردة وعارفة كمرآة، صافية للموضوع الماثل أمامه ويحيى في حاضر أبدي روحاني مستمر يعد تمثالاً لروح العالم، فالعالم لدى (شوبنهاور) أضواء تترائى للذات، مشبهاً العالم الذي يدركه الفنان العبقري حدساً، وتنطلق المعرفة عند (شوبنهاور) من ملاحظته المقارنة بين مثال "صور" (افلاطون) و(الشيء في ذاته) عند (كانت) حيث انتبه (شوبنهاور) لاتفاقهما في صفاتهما المميزة كونهما غير محدودين بزمان ومكان، خارجين عن التعدد، أزليين لا يتغيران فلا بداية ونهاية لهما، (ثم اضاف لهما الارادة لتكون هي "الشيء

في ذاته" (خاصة عند كانت) والذي انكر امكانية ادراكه و(الصورة) هي اول مظهر موضوعي للـ(الارادة) فهي التحقق الموضوعي الاول للارادة بوصفها الشيء في ذاته، ولما كانت الصور متعددة بعدد الموجودات فأن وحدتها (كمبدأ اول) متحقق في (الارادة) التي هي الشيء في ذاته التي اولاً تتحقق موضوعياً في الصورة، وبذلك فأن (العالم ارادة) وان الحقيقة في الواقع مرجعها الفكر او الشعور اللذان هما الحقيقة المباشرة الوحيدة لان الوجود الموضوعي خارج الذات المدركة يعني ان ثمة ذاتاً تدرك موضوعاً مدركاً يقابلها، فوجود الذات هي الحقيقة الاولى المباشرة التيقنية والتي لا يوجد الموضوع الا فيها، وبما ان الذات بدورها هي موضوعاً مدركاً بالنسبة لذات اخرى فهي اذن (امتثال) حيث انها لا توجد الا في ذهن الاخرين ولما كانت هي حقيقية اولى ومما يتبع ذلك من ان كل شيء هو موجود حقيقي مثلها فأما ان تكون الجميع كله امتثلات وبالتالي مواضيع او الجميع ذوات وبالتالي وجوداً مستقلاً فـ(العالم فكرتي، حقيقته تصح على كل حي عارف وان كان الانسان وحده يستطيع ان يحضرها الى دائرة التامل والوعي المجرد)، وان المدرك ليس فقط ذاتاً، بل هو فرداً عارفاً (انا) موضوع بالنسبة له وكذلك فانا موجود في المكان يدركني جسمانياً وهذا الوجود (الامتداد، الحجم) هو الوحيد الذي يتمثل اليه اما وجودي كذات مدركة شاعرة فلا يشكل موضوعاً له فأنا (شيئا في ذاتي) وهو (شيء في ذاته) يجمعنا كوننا مظاهر موضوعية لتحقق الـ(شيء في ذاته) الذي اخص خصائصه الوحدة من هنا فأن ((العالم من امتثالي) اساس نظرية (شوبنهاور) في المعرفة والتي تشكل مع (العالم ارادة) اساساً لنظريته في الوجود ودعامة فكر شوبنهاور المثالي) الذي ينتمي الى المثالية المعرفية لانها تتعلق بمبدأ المعرفة المثالية مثل (باركلي وكانت) قبله وبذلك فالارادة تتميز عنده بـ :

1- ان الارادة ليست في جهة من الجهات لانه ستكون عندها في مكان هو مظهر وليس حقيقة.

2- ان الارادة ثابتة لا تتطور مع تغاير الزمن الذي هو اطار تنظيم الظواهر ووجوده في الوعي المتصور له فقط.

3-الارادة وحدة، فالكثرة تكون اما في المكان بطريقة تجاوز العناصر او في الزمن بتتابعها وكلاهما غير واقعي.

4-الارادة لا سبب لها فالسبب يختص بالظواهر.

5-الارادة لا هدف لها (غاية) لان الغائية لا وجود لها الا في الظواهر.

6-الارادة حرة متحررة من صفات الاختيار الحر.

واتباع هذا المنهج (بالارتقاء الى اصول المبادئ) يوصل الى اربعة انواع من الامتثالات او الموضوعات:

1- التأثيرات الحسية: والتي تقابل (مبدأ الصيرورة) او المبدأ الفيزياوي أي العلية بالمعنى العادي وله ملكة الذهن فما من حادث في الوجود الا بسبب فاعل.

2- التصورات: تقابل مبدأ "المعرفة" او المبدأ المنطقي أي القوانين المنطقية للذهن وله ملكة (العقل) فما من حكم من الاحكام الا وهو صادر عن عقل من المعقول.

3- العيانات المجردة: يقابلها (مبدأ الوجود) او المبدأ الرياضي أي الزمانية والمكانية وله ملكة (الحساسية) فما من نقطة في المكان الا وهي مشروطة بغيرها من النقاط.

4- المشيئات: يقابلها (مبدأ الفعل) او المبدأ الاخلاقي أي الباعث وله ملكة (الحس الباطن) او (الوعي الذاتي) فما من نزوع من النوازع الا وهو متأت عن عمل من العوامل.

وهذا المبادئ ليست مستقلة فهي صورة مختلفة لمبدأ واحد هو مبدأ العلة الكامنة ولذلك يسميها (شوبنهاور) "الجذر الرباعي لمبدأ العلة الكافية" وهي رسالته في الدكتوراه أي اصل واحدة واربعة فروع، وفي مثالية (شوبنهاور) المادة من صنع العقل وتحتل نظرية (العبقرية) مكاناً بارزاً في فلسفتة كنظرية في معرفة الوجود، فبحث النزعة الجمالية للحياة والوجود انتج تصور (شوبنهاور) عن العبقرية كأعلى صورة من صور المعرفة اللاارادية، فالانسان العادي اغلبه ارادة واقله معرفة، اما العبقرية فهي معرفة في معظمها وارادة في اقلها (فالعبقرية

سيادة المعرفة ورجحانها على الارادة فالعبقرية تعرض علينا المرآة السحرية التي يظهر لنا على سطحها كل ما هو عرضي زائل فينبذ جانبا).

جيمس جورج فريزر(-1941) : James George Frazer

عالم انسانيات بريطاني، اشتُهِرَ بعد تأليفه لكتاب (الغصن الذهبيّ : دراسة في مقارنة الأديان، 1890)، حيث كانت الفكرة الرئيسة له تتضمن : أنّ هناك مستويات ثلاثة لتطور الفكر البشريّ هي : (طور السحر، وطور الدين، وطور العلم)، من أعماله الأخرى : (الطوطمية والزواج من خارج القبيلة، 1910)، و (الفولكلور في العهد القديم 1918).

فرانسيس فوكوياما (+1952) : Francis Fukuyama

باحث ياباني المولد، أمريكي الجنسية، حصل على البكالوريوس من جامعة كورنيل وعلى الماجستير والدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة هارفرد، عمل أستاذاً للسياسة التابعة لجامعة جورج ماسون، ومستشاراً لمؤسسة (Rand) للأبحاث السياسية في واشنطن، اهتم بالكتابة عن الديمقراطية والاقتصاد السياسي العالمي، وركّز على دور الليبرالية الديمقراطية في قيادة العالم، أعلن عن نظريته في نهاية التاريخ عام (1990)، وقد كانت هذه النظرية امتداداً لإعلان هيجل عن نهاية التاريخ مع الثورة الفرنسية عام (1806)، وإعلان (ماركس) عن نهاية التاريخ مع المرحلة الشيوعية عام (1884)، من كتبه (نهاية التاريخ وخاتم البشر، 1990).

ستانلي فيش (+1938) : Stanley Fish

ناقد أدبي أمريكي، تخصص في دراسة نظرية فعل استجابة القارئ طبقاً للمعنى الذي يخلقه النص، بدلاً من المعنى الذي يفرضه القارئ عليه، درّس في جامعات بنسلفانيا، وييل، وهونس هوبكنز، من كتبه (فقدان الجنة، 1967)، (احتراف الحقيقة، 1994)، (التغيير السياسي والدراسة الأدبية، 1995).

لودفيك فينجشتاين (-1951) : Ludwig Wittgenstein

فيلسوف انكليزي أثّر في الفكر الفلسفي في القرن العشرين من خلال نظريته الفلسفية المنطقية، لاسيما ميدان فلسفة اللغة، واهتم بالرياضيات، من كتبه (مبادئ الرياضيات، 1903)، (رسالة منطقية في اللغة، 1942)، (فلسفة اللغة، 1940)، (تحقيقات فلسفية، 1944).

إمانوئيل كانت (-1804) : Immanuel Kant

فيلسوف وعالم ألماني، مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية، ومؤسس المثالية النقدية المتعالية، عرض نظريته النقدية في المعرفة والأخلاق وعلم الجمال من خلال كتبه (نقد العقل الخالص، 1781)، (نقد العقل العملي، 1788)، (نقد ملكة الحكم، 1790) وقد برهن على استحالة بناء مذهب من الفلسفة التأملية الميتافيزيقية دون دراسة تمهيدية لأشكال المعرفة وحدود قدرات الإنسان المعرفية وقد اثر في تفكيره تياران من تيارات الفلسفة الاوربية، احدهما النزعة العقلية التي وصلته عن طريق استاذه بالصورة التي صاغها (ليبنتز) والثاني هو نزعة تجريبية والتي شعر بتأثيرها حين وقع على بعض كتابات (هيوم) وقد أكد إن الجمال في الفن بمثابة تعبير عن الأفكار الجمالية، والشعر يتميز بقدرته التعبيرية عن الفكر مؤكداً على التقارب الديالكتيكي بين الفن والمعرفة، إذ يعد (كانت) من كبار الفلاسفة الحديثين وأكد إن التعبير عن الجمال يتم بتكامل الشيء عن طريق الشكل، ولقد أكد (كانت) في تعبيره عن أصالة الفن بأن العمل الفني لا يخضع لأي قواعد أو قوانين، ولا يخضع لأي تخطيط مسبق لأنه تلقائي في تعبيره الفني فهو صادر من حرية الإنسان كونه نتاج العبقرية الصرفة ويخلق لذة تأملية للإنسان، اذ يقرر(كانت) أن الفن عمل يقصد وراءه المتعة الجمالية الخالصة فهو لهو حر ليس له غاية سوى اللذة الفنية ذاتها فالنتاج الفني هو النتاج المعبر عن المفيد والمحدث، كما أشار (كانت) الى انه يجب أن يكون في الطبيعة روابط ضرورية متأصلة تعبر عن النظام الموضوعي للواقع وأشار إلى إن قوة العقل ليست سوى قوة الحدس بمثل هذه العلاقات الحقيقية لتقديم نوع من الصور للبنية الداخلية التي تعبر عن الوجود ذاته كأنها تكشف عن باطنه،

فالعقل البشري " مقيداً بالعلية " وليست إلا مرآة تعكس دونما تشوه البنية الواقعة في العالم الخارجي، ولقد أعطى (كانت) للذات دوراً كبيراً في تعبيره عن الجمال وأشار إلى إن الجمال الحر هو نتاج الذات الحرة، إما الجمال بالتبعية فهو نتاج الذات المقيدة الغائية فهي موضوعية في الحكم الغائي – وآلية التعبير الذاتي في أدراك الجمال الخارجي تتم بتحوله إلى الذات المبدعة لتقوم بعملية التأليف والتوفيق أو اللعب الذي يتم بين الخيال والذهن، فقد رأى (كانت) أن يقدم تصنيفاً للفنون الجميلة يعتمد فيه على وسائل التعبير التي يملكها الإنسان وهي في رأيه ثلاث وسائل: الكلمة والحركة والصوت وبناء على ذلك فقد ذهب إلى القول بوجود ثلاث مجموعات للفنون، مجموعة فنون اللغة، مجموعة فنون الحركة (الفنون التشكيلية)، ومجموعة فنون اللعب بالإحساسات أو الوهم الحسي، إذ تشمل فنون اللغة : البلاغة والشعر فالتعبير في البلاغة يتم بمعالجة أمر جاء بوسائل من التزيين والخيال، إما التعبير في الشعر فيتم بالتلاعب بالخيال، في حين إن الفنون التشكيلية تتعامل بالمادة الحسية فهي النحت والعمارة والتي تعتمد على الوهم الحسي وهي التصوير والموسيقى فيعد أهم من نظّر لحتمية البناء الشكلي الخالص في الفلسفة الحديثة، بوصفه منطقة الفن الحقيقية... وكان (كانت) قد أقام فلسفته على أساس التوفيق بين الفلسفة التجريبية والفلسفة العقلية، فقسم العالم إلى عالم الظواهر، عالم الصيرورة، وعالم الشيء في ذاته وعليه، لجأ إلى التجربة كمعيار للمعرفة يجمع بين الدليلين العقلي والحسي، وأن من الحقائق ما تكون قبلية سابقة على التجربة أو تكون بعدية عليها يمكن أن نجد توصيفاً حقيقياً للجمال الشكلي الخالص لدى (كانت) عند تمييزه بين الجمال الحر والجمال المقيد، فحين نكون أزاء الجمال الحر، نكون في غمار جمال شكلي خالص كتجسيد أصيل للرائع الذي لا يرتبط بغرض أو غاية إلا ذاته، وليس من الغريب أن يجد (كانت) ضالته في النقوش والزخارف والرقش العربي، كتعبير أصيل عن الجمال الحر وهذا الجمال وبتأثير فاعل للخيال، فإنه لا يرتبط بتصورات عقلية أو معطيات مسبقة، وهذا الأمر كان فاعلاً في تقصير المسافة إلى حد بعيد بين الجمال الخالص والشكل الخالص وفق منظور الجمال الحر، فإن (كانت) يلتقي بآصرة متينة مع

الطروحات الفنية والبنائية مع الرسم التجريدي الحديث دون أن يقدم توصيفاً محدداً لنموذج شكلي سوى أن يكون مجرداً تجريداً خالصاً، وهذا ما يرتبط مع مختلف الاتجاهات الحديثة للرسم التجريدي، حيث " أن الجمال الحر لا يفترض مسبقاً ما ينبغي أن يكون عليه الجميل " ويؤكد (كانت) هنا على التلذذ العقلي الناتج عن تأمل الشكل الخالص القائم بذاته، دون أية منفعة، فيقول : " أن الحكم الجمالي ليس ذا نفع عملي، أن هدف الفن لا يرمي إلا إلى الإمتاع الجمالي الخالص.

جوليا كريستيفا (1941+) : Julia Kristeva

ناقدة أدبية ومحللة نفسية، وروائية بلغارية الأصل، فرنسية الجنسية، كتبت في البنيوية والالسنية، وعلم التحليل النفسي، والسيميائية، والنقد النسوي، عملت مع (لوسيان جودمان) في البنيوية التركيبية، ثم أصبحت أحد أعضاء جماعة تيل كيل الفرنسية، مُنحت الدكتوراه من مدرسة التعليم العالي في علوم الاجتماع في باريس عن أطروحتها (شعرية اللغة : الترجمة بوصفها ثورة في اللغة الشعرية، 1974)، تُعدّ دراساتها تركيباً منهجياً معرفياً من معطيات (لاكان وفوكو وباختين)، حصرت دراساتها في الفترة الأخيرة في السيميائيات والنقد النسوي، تُعدّ مؤسسة لمصطلح التناص (Intertextaulty)، من كتبها (شعرية التحليل، 1977)، (السيميائيات، 1969) (سيميائية الأدب والفن، 1980)، (نساء صينيات، 1974)، (علم التحليل النفسي بوصفه حباً وإيماناً، 1985)، (الحزن والمانخوليا، 1987)، (الغرباء، 1988) (ثورة اللغة الشعرية، 1984)، (اللغة المجهولة، 1991)، (أمم بدون قومية، 1993)، (أمراض الروح، 1997)، (خبرة الأدب، 1998)، (أزمة الدراسات الثقافية الأوربية، 2000)، (القداسة والأنوثة، 2001)، (علم التحليل النفسي، 2001)، (الإحساس وعدمه : ثورة القوة وحدود علم التحليل النفسي، 2001)، (وجهات نظر أدبية : سلسلة في الفكر الاجتماعي والثقافي، 2002).

سورين كيركيجارد(-1855) : Soren kierkegaard

فيلسوف وناقد أدبي ولاهوتي دانماركي، عُدّ مؤسساً للفلسفة الوجودية المؤمنة، وأشتُهِر بنقده للفلسفة العقلانية، نشأ وفقاً لتربية يسوعية، درّس علم اللاهوت في جامعة كوبنهاكن عام (1838)، لديه دراسات عديدة في الفلسفة الوجودية.

هنري كيسنجر(+1923) : Henry Kissinger

مفكر سياسي يهودي، هاجر إلى أمريكا عام (1938) أثناء طرد النازيين لليهود، عمل هنري في مناصب سياسية دبلوماسية كثيرة منها : مستشار الأمن القومي، الأمين العام للرئاسة الأمريكية، عضو تأسيسي للسياسة الأمريكية بين (1969-1976) تحت رئاسة نيكسون وجيرالد، مُنِح جائزة نوبل للسلام عام (1973)، يُعزَى إليه أسباب اشتغال الكثير من الحروب منها : حرب فيتنام (1965)، وحرب كمبوديا (1969)، وتفكك الاتحاد السوفيتي (1990)، وحرب الخليج (1991)، من كتبه المهمة (فجوة صاروخ، 1960).

جاك لاكان (-1981) : Jacques Lacan

محلل نفسي فرنسي، اكتسب شهرة واسعة بعد تحليله نصوص)فرويد(، وإعادة قراءتها عن طريق المنهج البنيوي، من كتبه (ماوراء اللغة النفسية، 1966)، وأكّد أنّ دور اللغة هو كونها مرآة عاكسة للوعي ويمكن الإفادة من أطروحات (جاك لاكان) ومن الفرويديين الجدد حيث تحقق على يديه التقاء (المنهج البنيوي) بمنهج التحليل النفسي وهو يرى أهمية اللاشعور الفرويدي بعده لغة ذات بنية خاصة، ويمكن إيجاز أهم ما جاء به (لاكان) بالنقاط الاتية:

1. ان ما بين لغة اللاشعور والحلم علاقات تكون بنيتها الخاصة.
2. ان اللاشعور يتكلم في كل مكان في الأحلام، وفي الأمراض النفسية، حيث يمثل العرض المرض النفسي(دالاً)لا (مدلولاً) وفي الجنون أيضاً الذي هو كلام لا ينجح صاحبه في إيصاله بوضوح، انه قول لا تتطبق فيه الانا بقدر ما هو قول ينطق بأسمها.

3. ان الذات لا تصنع نفسها لانها نتاج النظام الرمزي او اللغة.

4. الوظيفة الرمزية هي العلة الكامنة التي تحدد كل وجود الفرد ، فكأنما هي البنية القصوى التي تتحكم في كل أنشطته.

5. ان فهم البنية هو المدخل الحقيقي إلى فهم الانا الإنسانية في شعورها ولا شعورها.

6. ان الانسان يتكلم (لان الرمز قد خلق منه انساناً)، فالنظام الرمزي ينشأ الانا لكي لا يلبث ان يقتادها الى شباكه ويصبح هو المسيطر عليها.

7. ان سر قوة الرمز تكمن في ان اللاشعور بنيه تشبه بنيه اللغة فبالكلام يصير اللاشعور شعوراً.

8. ان اهم خصائص لغة اللاشعور (الاستعارة) و(الكناية).

9. تقابل الاستعارة الكبت، وتقابل الكناية التحويل، والانطلاق من مثل هذا التحليل اللغوي هو وحده الذي يطلعنا على منطق اللاشعور.

10. لا تمثل الرمزية اللغوية للاشعور ظاهرة لغوية بالمعنى الدقيق للكلمة ؛ وانما هي ظاهرة عامة مشتركة بين العديد من الثقافات.

11. عملية التحويل والتكثيف تعملان على مستوى الصورة الحسية لا مستوى النطق الصوتي او التعبير الدلالي.

12. رمزية اللاشعور ليست لغوية بل كلامية، وهي رمزية لا تعترف بمقولات التعارض والتناقض.

13. اللاشعور لا يعترف بالمنطق والصور المنطقية او المتعارضات والمتناقضات مثل الحلم ويرى (لاكان) اذا أردنا ان نفهم ماهية اللاشعور فما علينا الا ان نكشف عما يتحكم بعلاقة الانا مع الأخر، كما يؤكد (لاكان)، على العلاقة الغوية فكل التخيلات والافكار هي تعابير لغوية يتداولها الانسان في علاقته مع الاخر لكي يعطي تعبيراً عن وجوده ورغباته كما يرى ان اللوحة اوالعمل الفني هو كلام (لاشعور)-او شكل لكلام اللاشعور- لا ينجح صاحبه في ايصاله بوضوح الى الاخر، وهذا

قول لا تنطبق فيه ذات الفنان او المبدع بقدر ما هو قول ينطق بأسمها ، وعند (لاكان) فأن ذات المبدع لا تصنع نفسها مثلما لا تستطيع صنع نتاجها الفني لأنها أصلاً نتاج النظام الرمزي او اللغة ، والوظيفة الرمزية للغة او اللاشعور هي العلة الكامنة التي تحدد وجود المبدع.

ديفيد لودج (+1935) : David Lodge

ناقد وروائي انكليزي، كان له دور في تفعيل ممارسات ما بعد البنيوية من خلال نقد البنيوية ، وبيان توجهاتها غير المتكاملة في دراسة النص، من كتبه (النظرية الأدبية، 1966)، (النقد والقصة، 1971)، (الدائرة النقدية، 1984)، (مقالات نقدية، 1986)، (بعد باختين : دراسة في النقد والقصص، 1990)، (فن القصة، 1992).

جان لوك (-1804) : John Locke

فيلسوف مادي إنكليزي، حدد أُسس النظرية التجريبية المادية في المعرفة ، وأعلن أنّ الخبرة هي المصدر الوحيد لكل الأفكار، فالأفكار تخرج إلى الوجود إما تحت تأثير الموضوعات الخارجية عن الحواس (أفكار الأحاسيس)، وإما عن طريق الانتباه الذي يوجه إلى حالة النفس ونشاطها (طريق الأفكار التأملية)، من كتبه (مقال في الفهم البشري، 1690).

جان فرانسوا ليوتار (-1998) : Jean Francois Lyotard

هو عضو بالجماعة الماركسية الثورية المعروفة بأسم (الاشتراكية أو الهمجية) منذ خمسة عشر عاماً، وفي الستينات من القرن الماضي شرع في الشك في التفسير الماركسي وبدأ في ابحاثه في البديل (بعد الماركسي) في الفلسفة واللغة والفن، ومن كتبه (الحالة بعد الحديثة 1984) ومن اعماله المترجمة الى الانكليزية (مجرد لعب 1985) و (سياحات، جامعة كولومبيا 1988)، ويعمل (ليوتار) استاذ الفلسفة بجامعة باريس واستاذاً بجامعة كاليفورنيا ، فهو مفكر فرنسي، أثّر في أحداث مظاهرات باريس الطلابية عام (1968)، وأصبح من رواد ما بعد الحداثة، تركزت طروحاته حول المشروع الثقافي العالمي، ونقد سبل الهيمنة

الأمريكية على العالم، وتوقع عدم حدوث حرب الخليج ، وعدّها كذبة أمريكية إعلامية كُبرى لتخويف شعوب المنطقة، من كتبه (الوضع ما بعد الحداثي، 1991) ويستعير الفيلسوف (جان فرانسوا ليوتار) مصطلح (مابعد الحداثة) من الثقافة الامريكية كما تداوله علماء الاجتماع والنقاد، وقصد بهذا المصطلح (حالة الثقافة بعد التحولات التي اثرت على ضوابط وقواعد العلم والادب والفنون ابتداءً من نهاية القرن التاسع عشر)، وقد اكد (ليوتار) ان المجتمعات وتحديداً المجتمع الامريكي يخضع الى تبدل في مرحلة ما بعد الصناعة وثقافات مرحلة ما بعد الحداثة ولهذا أكد (ليوتار) الى ان التحول والتغير الذي طرأ على العلم في القرن العشرين وتحديداً في المجتمعات التي شهدت تقدماً كبيراً وخاصة في المجتمع الامريكي ادت الى استعارة المصطلح من بيئة تتغير فيها قوانين العلم ويصبح الفن مع هذا الواقع اكثر تفتحاً وتنوعاً واكثر استيعاباً لمختلف الانظمة التعبيرية مما جعله يتحول الى حركة عالمية واسعة الانتشار بعد وصول عدد كبير من الفنانين الاوربين الى امريكا، ويمكن القول بأن (ليوتار) يصف التعبير ما بعد الحداثوي بأنه لا يمكن النظر اليه بوصفه فئة محددة دائمة من الاعمال لأن ما بعد الحداثة لاتتحقق الا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والافلات منها، وفي صورة تشكك جذري في كل ماهو مألوف ومعروف وثورة عليه، اما تعريف الحداثة كونها حالة من عدم الاستقرار الدائم فيجده (ليوتار) من الممكن ان يدحض النظرة البديهية الى ما بعد الحداثة كونها تيار له انظمة تعبير مختلفة في اعقاب الحداثة، ويؤكد (ليوتار) الى ان كل عمل ينتمي الى الحداثة ينبغي ان يمر اولاً بطور ما بعد الحداثة لان ما بعد الحداثيه لاتمثل الحداثية في مرحلة اختضارها وفي حالة ميلادها الدائم، واذا نظرنا الى تشكيل ما بعد الحداثة في هذا الضوء، أي كلحظة تدمير للشروط والقواعد السائدة وتخريب عميق لها، ادركنا مدى اشتباكه العميق مع التعريف الذي يصف الخطاب الحداثوي بأنه " تقليد يناقض ذاته " أي تيار يناهض القواعد التي يقوم عليها، لقد وصف (ليوتار) ما بعد الحداثة قائلاً: " علينا ان نرتاب في كل الابداع الفني الذي وصل ألينا من القديم وحتى البارحة، لقد تحدى سيزان الثائرين، ثم جاء)بيكاسو وبراك(فأستهدفا)سيزان(بالهجوم، ثم كفر)دوشامب(عام 1912

بفرضية الرسم نفسها حتى وان كان تكعيباً، وجاء بعده)بيورين(ليتشكك بدوره في فرضية اخرى ورأى ان دوشامب حافظ عليها في اعماله ولم يتعرض لها بالنقد وهذه الفرضية تتعلق بموقع التصوير ومكانه في العمل الفني.

جبرائيل مارسيل(-1973) : Gabriel Marcel

فيلسوف ومسرحي وناقد فرنسي، عُدّ من منظريّ الفلسفة الوجودية المؤمنة، اهتم بالدراسات الإنسانية المتعلقة بالاسرة، والعلاقة مع الخالق، من كتبه (الوجود والحدث : دراسات في الفلسفة الوجودية، 1949)، (مقدمة في الميتافيزيقيا، 1950)، (أسرار الوجود ، 1951).

هربرت ماركيوز(-1979) : Herbert Marcuse

مفكر سياسي ألماني يهودي، تأثر بالفلسفة الماركسية، والتحليلات النفسية لـ(فرويد)، انضم إلى صفوف اليسار بعد أحداث ثورة (1968) في ألمانيا الغربية، أسهم في تأسيس مدرسة فرانكفورت، ودرّس في جامعة كولومبيا وهارفارد وبرانديس وسان دياغو، حاول ماركيوز مزاوجة الفكر الماركسي مع الفكر الهيجلي مع التحليلات الفرويدية، من كتبه (الحب والحضارة، 1955)، (الإنسان ذو البعد الواحد، 1964)، (الثورة والثورة المضادة، 1972)، (دراسات في الفلسفة النقدية، 1972).

هيلس ميللر(+1928) : Hillis Miller

ناقد أمريكي، وأحد منظريّ التفكيك، وأحد اتباع مدرسة ييل الأمريكية التفكيكية، درّس في جامعات ييل وجونس هوبكنز وكاليفورنيا، ركّز على جانب الدراسات اللاهوتية، وكانت لغته حافلة بالغموض، من كتبه (القصة والتكرار، 1982)، (اللحظة الإنسانية، 1985)، (أخلاق القراءة، 1987).

كريستوف رنورس : Christopher Norris

ناقد ومفكر وسياسي أمريكي، كان له دور في إنعاش التنظير التفكيكي المعاصر، شغل مناصب دبلوماسية في الإدارة الأمريكية، ويشغل

الآن منصب مستشار وزارة الخارجية الأمريكية برئاسة جورج بوش الابن، من كتبه (نظرية لا نقدية : حرب الخليج ومثقفو ما بعد الحداثة، 1992)، (التفكيكية : النظرية والتطبيق، 1986).

جيفري هاتمان(+1929) : Geoffrey Hartman

ناقد ومنظر أدبي أمريكي، ألماني المولد، عارض الشكلانية، ونقد البنيوية، والكتابة عنده لا تخضع لأي تفسير نهائي، طالب بتوحيد دراسات الأدب مع التاريخ مع الفلسفة، وعارض الفصل بينهم، لأنّهم يُشكلّون، حسب توجهاته، وحدة معرفية واحدة، من كتبه (الأجزاء السطحية، 1985)، (التنبؤات الصغيرة، 1991)، (الظل الأطول، 1996)، (سؤال التراث، 1997).

ماكس هوركهايمر(-1973) : Max Horkheimer

مفكر وعالم اجتماعي ألماني من أسرة يهودية، أحد مؤسسي مدرسة فرانكفورت الألمانية، من كتبه (جدل التنوير، 1947)، (النظرية النقدية، 1968).

ادموند هوسرل(-1938) : Edmund Husserl

فيلسوف ألماني يهودي، مؤسس الظاهراتية بوصفها طريقة لوصف الظواهر وتحليلها، حاول الجمع بين التجريبية التي تعتمد على الملاحظة، وبين العقلانية التي تعتمد على إدراك السبب والنظرية، انتقد نظريات القياس المعرفية، ودعا إلى الظاهرة بوصفها طريقاً مباشراً للوصول إلى المعرفة، ويرى (هوسرل) أن معرفة معطيات البيئة المحيطة لا تقتصر على تعرف الماهيات الموضوعية فيها أو التي ترسبت نتيجة لتجارب عدة، بل أن لهذه المعرفة فعلاً آخراً هو درج فعل الإدراك (الشعور) مع موضوعه وجعله في تضايف مستمر معه، ويتسنى ذلك من خلال تركيز المتلقي على الظاهرة المعطى التي علقت في شعوره كبنية دالة، وتمثل هذه الدلالة لدى (هوسرل) معنىً موضوعياً، ذلك أنه معنى خالص، نشأ وتوالد من علاقة شعورية خالصة، تم فيها إقصاء القيم والمعطيات السابقة، لذا نادى (هوسرل) بالعودة إلى الأشياء ذاتها، ذلك أنها منبع المعنى الأساس لديها،

ويذهب (هوسرل) إلى أن هذه الماهيات تتصف بصفات عقلية معنوية، كلية ثابتة، جوهرية ندركها بالحدس، لا يدخل في وصفها وتحليلها أية عملية استدلالية ومما تجدر ملاحظته أن الحدس عند (هوسرل) هو إدراك لما يعقله العقل، والفهم والحدس هو تطلع إلى مكامن الأفكار أو الأفكار ذاتها التي تحملها الفكرة المدركة، وهذا يعني بالضرورة أن الحدس ما هو إلا عبارة عن ما تقدمه الظاهرة في حد ذاتها، وتبعاً لذلك فهو يحوي على عنصرين هما : التجربة الحسية، واستشفاف الماهية ، وهذا بالتأكيد لا يلغي الانطلاق من معطيات الأشياء ذاتها كوسيلة للوصول إلى كشفٍ واضح للماهية من خلال التأمل القصدي، لذا انطلقت الظاهراتية من عوالم الوقائع الحسية المادية، ثم تضع العالم بين قوسين وتأجل الحكم على معطياته، كيما تتمكن من فحص ماهياته الكلية وصوره العقلية كما ترد في شعور المتلقي، وقد أرتبط اسم (أدموند هوسرل) (1858-1938م) بالظاهراتية، كونه أول من وضع الخطوط الرئيسية لها، بوصفها مشروعاً معرفياً أو علماً كلياً يقينياً، معتمداً عدم الفصل بين نظرية المعرفة وفلسفة العقل، والاتجاه نحو دراسة الوعي البشري من خلال التعرف على البنية الضرورية اللازمة لأي تجربة ممكنة، فهي تريد تجديد مفاهيمنا بإعطائنا إدراكات وانفعالات من شأنها أن تجعلنا نولد في العالم ككائنات في ذاتها، ويصور (هوسرل) بهذا منهجه الظاهراتي بأنه ينحصر في العودة إلى الأشياء ذاتها، تلك الفكرة التي تلقفها من أستاذه (برنتانو) بعدما أخذ من قبله فكرة الماهيات الثابتة من (أفلاطون) وعرف قيمة الكوجيتو من (ديكارت) واستفاد من المونادولوجيا من (لايبنتز)، وتأثر ببعض آراء (كانت) في محاولته لتأسيس العقل على مبادئ يقينية ثابتة، كما جعل ظاهر الشيء هو موضوع الإدراك ومجال المعرفة دون أن يكون وراءه باطن خفي، ولكنه أقتبس من العلم طريقته المنهجية الوصفية ومن الرياضيات تحليلاتها العقلية الدقيقة، إذ أن الأشياء محل التساؤل ما هي إلا ظواهر أو حدوس وعدّها تجارب أو خبرات فقط لا ظواهر طبيعية وقد ميّز (هوسرل) داخل بنية الفعل القصدي بين قطبين رئيسين هما (الجانب الذاتي للفعل القصدي ويسميه (النوئزيس Noesis) أي الفعل المتجه نحو موضوع قصدي، والجانب الموضوعي للفعل القصدي ويسميه (النوئيماNoema) أي الموضوع المشار

إليـه مـن خـلال فعـل قصـدي، فـالنوئزيس والنوئيمـا ينـاظران الجانـب الـذاتي والموضوعي المرتبطين معاً داخل وحدة الخبرة القصدية).

ويلهام فريدريك هيجل(-1831) : Georg Willelm Fridrich Hegel

فيلسـوف ألمـاني، وأحـد الفلاسـفة الكلاسـيكيين الألمـان وهـو مثـالي موضـوعي، حـاول وصـف الميـادين الـتي تسـهم في تقـدم الفكـر الجـدلي (الديالكتيكي) الذي أسّس (ماركس) عليه قاعدة المادية الجدلية، وقد آمن (هيجل) بالتاريخ وتطور الافكار، والانسان الواعي الذي يطوّر جميع أفكاره من خلال عمليات جدلية بوصفها أجزاء مطلقة، وبوصفها هبة ربانية مثالية لمعرفة الإنسان نفسه، اذ اعتنى بالدراسات اللاهوتية، والعالم بنظره هو روح وجسد، كنيسة ودولة، عبادة وحياة، قوى وفضلية، فعل دنيوي وفعل آخروي، من كتبه (علم المنطق، 1818)، (علم العقل، 1813) وفلسفة (هيجل) المثالية الموضوعية تدور حول ما يسميه (هيجل) بالروح المطلق التي جعلها أساس العالم في جوهره ووحدته وكل ما بالوجود من ظواهر مادية ونظم فكرية إنسانية هي مظاهر لتجليات (الروح) وهذه المظاهر في تشكلاتها تخضع لقانون الجدل القائم على حركة وصيرورة مستمرة قوامها (الروح المطلق)، وهو بهذا متأثراً بفلسفة (إفلاطون) المثالية، وهذه الجدلية والصيرورة تجعل من الفن لدى (هيجل) ليس نقلاً حرفياً سواء كان نقلاً مباشراً أو بالاعتماد على التمثيل الواقعي فإذا كانت المحاكاة من وجهة نظر (هيجل) " هي حرمان الفن من حريته ومن مقدرته على التعبير عن الجمال " فهو بذلك لا يعتمد على المحاكاة، أي يهمّش المحاكاة في الفن أقرب منه إلى فلسفة (أرسطو) المثالية، انّ الإبداع الفني لدى (هيجل) يتمثل في المضمون الروحي للفكرة المجردة، مع تهميش الشكل الموافق للفكرة، فالإبداع لديه يتمثل بعدم انتخاب فكرة وقولبتها في قالب زخرفي يسبغ على الفكرة شكلاً تعسفياً وغير محقق لمضمونها بمعنى تصويرها تصويراً خيالياً متكلفاً فتظهر الفكرة وكأنّ بينها وبين الشكل عدم تجانس، وتغايراً واضحاً لأنّ الشكل غير مستوعب للفكرة، وبالتالي سيكون بين الشكل والفكرة علاقة تضايف بينما الإنتاج الفني الحق والمبدع هو الإنتاج ذو المضمون الروحي،

ويعد (هيجل) فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، فورتيمبيرغ، في المنطقة الجنوبية الغربيةِ من ألمانيا، ويعتبر (هيجل) أحد أهم الفلاسفة الألمان كما يعد أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، أتم تعليمَه في توبينغر شتيفت (كلية الكنيسة البروتستانتية في فورتيمبيرغ)، حيث ربطته صداقة مَع فلاسفة المستقبل (فريدريك شيلنغ وفريدريك هولدرلين) وبعد ذلك جذبته وسحرته أعمالِ(سبينوزا، كانت، و روسو)، والثورة الفرنسية، وظهور الفلسفة الحديثة، والثقافة، والمجتمعَ في نظر (هيجل) هي عناصر مشحونة بالتناقضاتِ والتَوَتّراتِ، كما هي الحال بالنسبة للتناقضات بين الموضوعِ وجسمِ المعرفةِ، بين العقلِ و الطبيعةِ، بين الذات والآخر، بين الحرية والسلطة، بين المعرفة والإيمان، و أخيراً بين التنوير والرومانسية.

مارتن هيدجر (-1976) : Marten Heidagger

مفكر ألماني، اشتغل بميادين الظاهراتية والتأويلية واللاهوتية، دَرَسَ على يد (هوسرل) وتأثر بـ(نيتشه)، وعُرِف بوجوديته الملحدة البارزة، أثّر في منهجيات النقد الحديثة لاسيما في ميدان النقد التفكيكي، من كتبه (ما هي الميتافيزيقا، 1929)، (مقدمة في الميتافيزيقا، 1960)، (مشكلة الميتافيزيقا، 1962)، (الفلسفة في القرن العشرين، 1962)، (فلسفة الفن والجمال، 1964)، (جوهر الأسباب، 1969)، (الطريق إلى اللغة، 1971) وهو فيلسوف وجودي مبدع ذو فلسفة بالغة الاصالة وان كان قد تلقى تأثيرات شتى من عدد من المفكرين و الفلاسفة الا انه ظل مفكراً خلاقاً فهو قد تبنى منهج (هوسرل) الفينومينولوجي و تأثر به، كما ان (كيركجارد) قد اوحى اليه نسبياً بكثير من المشاكل التي حوتها فلسفته و قد كان (هيدجر) على المام واسع بفلسفة الاقدمين و منهم (ارسطو) وكذلك (كانت) عندما عقد دراسة حوله في كتابة (كانت ومشكلة الميتافيزقيا)، ولقد حلل (هيدجر) كثير من المفهومات الفكرية (للكينونه او الوجود العام) وذلك بتحليله للوجود الذي جعل منه فلسفة تقوم اصلاً على جعل الوجود الانساني الفردي وحريته محور الاهتمام، اذ إن تطور فكر (هيدجر) الذي بدأ واضحاً في كتابه " الوجود والزمان " قاده إلى ضرورة العمل من أجل تدمير

تاريخ الانطولوجيا مما يجعله يؤكد على التطابق الجذري بين مهمة الفكر وعمل التدمير أو التفكيك، وهذه ستكون نقطة البداية لدى (دريدا) الذي سيعيد قراءة (هيدجر) على وفق أدواته المعرفية والمنهجية الجديدة ، ولقد وصل (هيدجر) إذاً إلى لحظة تجاوز الميتافيزيقيا بعد شعوره بأنّ الميتافيزيقيا قد بلغت أوجها ، وإن تاريخ الميتافيزيقيا بعد ضروب من الأوهام والأخطاء الأساسية إلا أنه مع ذلك لا يمكن تصور مرحلة من مراحل التفكير الإنساني دون ظلال ميتافيزيقية ، لأنها قدر الوجود ومأواه، ولا سبيل إلى التخلص من ذلك، سوى تفكيك الميتافيزيقيا مما يؤدي في النهاية إلى تقويض جميع مرتكزات الوجود الإنساني عندها لن يبقى سوى الإنسان عارياً من الأوهام أمام حقيقة الوجود وبذلك تكون الأرضية المعرفية والنقدية التي يشتغل عليها كل من (نيتشه) و(هيدجر) متقاربة إن لم تكن موحدة، وستكون تربة مناسبة لتنبت على آثارها أفكار ما بعد الحداثيين الذين يصرون على العدم والهامش بوصفه حقيقة الوجود ومعنى الحياة.

فرجينيا وولف (-1941) : Virginia Woolf

ناقدة وروائية بريطانية ، اشتُهرت برواياتها من مثل (السفر بعيداً ، 1915)، (ليل ونهار، 1919)، (السيدة دالواي، 1925)، (الفنار، 1927)، عُرِفت بآرائها التي تدعو إلى تحرير المرأة والمساواة بينها وبين الرجل في الحقوق والواجبات، من كتبها (ناقد الفن، 1940)، (القارئ العادي، 1932)، (موت العبث، 1939).

رومان ياكوبسون (-1982) : Roman Jakobson

عالم نقدي روسي المولد ، أمريكي الجنسية ، عالم اللغات السلافية ، مؤسس حركة التحليل النقدي في الأوساط اللغوية الأوربية التي سُميت بـ(مدرسة براغ)، تأثر بمعطيات (فرويد)، واقترح طريقة جديدة في دراسة أنظمة الخطاب عن طريق التركيز على دراسة الفونيمات، درّس في جامعة كولومبيا وهارمان وغيرهما ، من كتبه (دراسات في لغة الطفل).

الأبستيمات : Epistemes

وهي وحدات أساسية يتشكل من التقائها أنساق المعرفة، وينطوي هذا المصطلح على مفهوم الشحنة الدلالية التي تتضمنها الوحدات المعرفية التي تظلّ في حالة تغير مستمر مع تقدم المعرفة، وعلى نحو يُوَلّد أبنية معرفية جديدة، وقد استخدم هذا المصطلح بشكل منهجي (ميشيل فوكو -1984) في إطار دراسته لأنظمة الخطاب المعرفي.

الأداتية : Performativity

يشكل هذا المصطلح في حقل اللسانيات والفلسفة وصفاً للعلاقات، أو وصفاً للأشياء والمواقف بوصفها تعني وتشير إلى دلالة معينة، إن الاداتية هي ممارسة لإنجاز الفعل، والجمل، أو المواقف، وهذا المصطلح يختلف عن المذهب المثالي البراجماتي الذي يشير إلى المنفعة القائمة بين الذات والموضوع، أو بين الأفكار والوقائع، وتدعى الذرائعية والذريعة حلقة يتعلم عليها الرامي، والذريعة أيضاً الوسيلة، والسبب إلى الشيء، وجمعها ذرائع ويطلق لفظ الذرائعية في الفلسفة الحديثة على مذهب (جون ديوي) ومذهب مدرسة (شيكاغو) وهو مذهب براغماتي(Pragmatique) يقرر أن كل نظرية هي أداة أو ذريعة إلى العمل، لا قيمة لها إلا إذا كان لها مردود عملي والعلة الذرائعية (Cause instrumentale) أو العلة الأداة هي الوسيلة لإحداث النتيجة، كالقلم الذي يكتب به، وكاليد التي هي أداة التنفيذ للإرادة العاقلة، والمنطق الذرائعي هو المنطق الذي يبني أحكامه على التجربة، وجملة القول أن الفكر في المذهب الذرائعي ليس سوى ذريعة أو وسيلة للنجاح في الحياة.

الأركيولوجيا : Archaeology

منهج نقدي حديث يحمل معنى الحفريات، استخدمه (ميشيل فوكو - 1984) للبحث عن الشفرات المعرفية الفاعلة، أو الأبنية المعرفية الكامنة وراء الممارسات الخطابية والمتحكمة فيها، فضلاً عن وظيفته في الكشف عن جملة القواعد الفاعلة داخل الثقافات، والأركيولوجيا تعني علم الآثار وهي فرع من الأنثروبولوجي الذي يركز على المجتمعات والثقافات البشرية

الماضية وليس الحاضرة، وتدرس تحديداً المصنوعات الحرفية كالأدوات، الأبنية، الأوعية أو ما بقي منها، والتي استمرت بالتواجد للوقت الحاضر، وأيضاً الأحافير الإنسانية، وتنظر إلى البيئات الماضية، لكي يُفهَم مدى تأثير القوى الطبيعية كالمناخ والطعام المتواجد ومثال على تشكيل الثقافة الإنسانية يدرس بعض الأركيولوجيون الثقافات التي تواجدت قبل تطور الكتابة، أي في فترة ما قبل التاريخ، حيث إن الدراسة الأركيولوجية لحقبات تطور البشرية منذ التواجد البشري وحتى فترة تصل إلى عشرة آلاف عام قبل الميلاد تدعى باليوأنثروبولوجي (علم الإنسان القديم)، أما دراسات حقبات زمنية أحدث من خلال البقايا المادية والوثائق المكتوبة، فتدعى الأركيولوجيا التاريخية، والاركيولوجيا دراسة آثار المجتمعات التي انقرضت قبل العصور التاريخية لرسم صورة كاملة عن حياة وحضارة تلك المجتمعات، واستعمال الأساليب العلمية لتقرير وتحديد علاقة الأدوات الحضارية المكتشفة بالحضارات القديمة المنقرضة، ورغم أن الاهتمام بجمع الآثار وحفظها قديم يعود إلى زمن (آشور بانيبال) فإن الدراسات الحديثة في علم الآثار لم تبدأ إلا في عهد النهضة، ثم نمت واتسعت في القرن التاسع عشر، ويستطيع علماء الآثار اليوم، بما توصلوا إليه من أساليب علمية وفنية، وبأستعمالهم الأساليب المقارنة مع حضارات الشعوب البدائية المعاصرة أن يرسموا صوراً دقيقة للحضارات المنقرضة من دراسة الأدوات والأسلحة والأشياء المادية الأخرى التي تركتها وأن يقرروا كيف كان الإنسان يعيش، وماذا يعبد ؟ وكيف كان يبني بيوته ومعابده وقبوره ؟ وبذلك يقدم علم الآثار مادة علمية عن عصور ما قبل التأريخ، العصور التي لم تعرف أسلوباً لتسجيل معالم حضاراتها وعرفت البشرية منذ القدم بعض مظاهر العناية بالاشياء القديمة وذلك ان الاهتمام بآثار السلف والحرص على امتلاكها وتخليد ذكرى اصحابها والاستمتاع بجمالها مرتبط بالنوازع والغرائز البشرية مثل حب التملك وتذوق الجمال وحب المعرفة وتخليد الذكرى وادى ذلك أحياناً الي العناية بجمع التحف أو الآثار الجميلة أو الثمينة أو تلك التي تحمل ذكريات أومعاني معينة وعرفت الحضارات الشرقية القديمة جمع التحف وحفظها ولاسيما لاغراض دينية أو جنائزية ومن أمثلة ذلك ما كان يوضع في المعابد والمقابر من تماثيل وتحف وما

عثر عليه في مقبرة توت عنخ آمون في مصر وكشفت اعمال الحفر الحديثة في موقع مدينة (أور)القديمة بالعراق عن مبني من المرجع أنه كان متحفاً محلياً أذ عثر فيه على تحف قديمة جمعتها الاميرة (بل شالتي ننار ابنة نابونيد-555) 338ق.م)أحد ملوك الامبراطورية البابلية الجديدة، وفي العصر اليوناني القديم كانت المعابد اليونانية أشبة بالمتاحف وذلك لما كانت تحتوي عليه من كنوز وتحف ثمينة واسس البطالمة في الاسكندرية متحفاً يعتبر بحق اشهر المتاحف القديمة وأعظمها اذ جمعوا فيه آلاف التحف والمخطوطات فبذلوا جهدهم في الحصول على التحف النفيسة التي ترجع الى عصور ازدهار الفن الاغريقي كما انشئوا مكتبة تضاهي مكتبة الاسكندرية من حيث الثراء والعظمة وعني الرومان بجمع التحف في معابدهم وقصورهم وكانوا يفتحون ابواب قصورهم في مناسبات معينة ليشاهدوا ما بها من تحف.

الأسطرة : Mythologization

مصطلح نقدي يشير إلى إضفاء الطقس الأسطوري على ما هو ليس بأسطورة، أي تحويل مجمل الفعل الدلالي إلى أحداث ذات طابع أسطوري، وهذا المصطلح ذو أهمية كبيرة، وتتجلى أهميته في تحويل الحقل الدلالي إلى حقل مشبع بالعلامات والرموز، ويقود هذا إلى انتظام على صعيد الدوال، وتنوع على صعيد المعاني.

الإصلاح : Tiqqun

مصطلح لاهوتي قبلاني يشير إلى العملية التي تعيد صياغة اكتمال الإله بعد فعل الانكماش الحاصل في طبيعة الإله الخَلقيّة الأولى،ـ حسب فلسفة القبلانية، ولهذه العملية شأن في إعادة ثقة الأحبار بطرقهم تجاه التوحد بالإله، والتخلق بصفاته، والقيام بجميع أعماله، والدعوة إلى سيادة الكون انطلاقاً منه.

أفق التوقعات : Horizon of Expectations

مصطلح نقدي أطلقه (روبرت ياوس) بشكل أساس على تلمس معطيات جماليات التلقي من خلال استكشاف قدرة القارئ على الاستغراق مع الدلالة

النصية في عملية التلقي، ويعكس هذا المصطلح إمكانية توقع القارئ لخط سير الدلالة المتحصلة في كل الأحوال، ويؤكد (ياوس) على أن (أفق التوقع) يستخدم لوصف المعايير والمقاييس التي يستعملها المتلقي للحكم على النصوص الجمالية في أي حقبة زمنية كانت وأشار (ياوس) إلى أن مفهوم (تغيير الأفق) أو بناء (الأفق الجديد) يفرز مفهوماً ووعياً جديد يدعوه بالمسافة الجمالية، أي المسافة التي تفصل بين (التوقع) الموجود سلفاً والنص الجديد وعلى نحو يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، إذ يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السالفة مع معايير (النص) الجديد وهذا هو الأفق الذي على ضوءه تتحرك الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف، أما عملية بناء المعنى وإنتاجه فتتم داخل مفهوم (أفق التوقع) إذ يتفاعل تاريخ الفن والخبرة الجمالية بفعل فهم المتلقي، ونتيجة لتراكم (التأويلات) (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي على ضوءها تقاس تطورات النوع الفني، ورسم خط التواصل التاريخي لقراءته، وإن لحظات (الخيبة) التي تمثل مفارقة أفق (النص) للمعايير السابقة التي يحملها أفق التوقع لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجيد، وإن التطور في الفن إنما يتم من استبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد، اذ أراد (ياوس) أن يشير إلى استحالة وجود معنىً خالص ينبع من (النص) وحده وإن المعنى لابد وأن يتضمن الإدراك، وتتدرج مقولة التفاعل التي أتت بها نظرية التلقي في إطار عملية بناء المعنى وإنتاج (النص) من جديد، ولما كان (غادامير) يقصد بالفهم أن نفهم شيئاً ما كجواب لسؤال ما، فإن التأويل الفني الذي تمارسه نظرية التلقي يُعنى بالتعرّف على السؤال الذي يقدم (النص) جواباً عنه، وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات التي عاشها العصر الذي دخل فيه العمل إلى متلقيه، اذ يختلف مفهوم (خيبة التوقع) عن مفهوم (كسر التوقع) لدى الشكلانيون الروس، في أن الأخير هو المقصدية الفنية للانزياحات الاسلوبية، وهو تبعاً لذلك محكوم بالملفوظ اللساني وبنية (النص)، أما مفهوم (خيبة التوقع) فهو مفهوم يُقيمه المتلقي لقياس المتغيرات الحاصلة في بنية التلقي عبر التاريخ، وعلى هذا النحو بدت مرجعية (ياوس) التاريخية مرجعية للفهم، إذ تمتاز عن التاريخية التقليدية بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم، وهذا الفهم

يوجب على المتلقي أن يضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفقي الماضي والحاضر كيما نشيد بذلك مجدداً الثلاثية التأويلية (الفهم، التفسير، التطبيق) ويحدد الوضع التاريخي لكل (نص) من خلال مفهوم (الأفق) بحسب (ياوس) ويرتبط الأفق بنسق مرجعي تحدده مجموعة الأعمال التي تمّ قراءتها في السابق وتلقيها، وهكذا يقدّم (أفق التوقع) نوعاً من الشفرة الفنية التي تفيد المتلقي في قراءة (نصٍّ) ما ظهر حديثاً ولم يزل مجهولاً، فضلاً عن أنه يساهم في تحديد الطبيعة الفنية له وإنّ مغايرة (النص) لتوقعات المتلقي يجعله أكثر سعة لاتساع أوجه الاختلاف، إذ كلما زاد تقارب (أفق توقع) للعمل الفني تراجع العمل مبتعداً عن إبداعيته، لذا يكون الاختلاف والابتعاد بينهما أساساً لإبداع (النص)، أي مدى المسافة الجمالية التي تفصل بين ما هو متوقع وما هو مناقض للتوقع، كما يعد أفق التوقع "نظام من العلاقات يسجل الانحراف والتحويلات بحساسية مفرطة"، ويعرفه (ياوس) "بأنه نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع أي فرد افتراضه إن يواجه به أي نص"، ويعرف ايضاً "بأنه مجموعة من المعايير والمرجعيات لمجموعة متلقين في حقبة زمنية معينة يتم انطلاقاً منه قراءة نص ما وتقويمه جمالياً".

الأمركة : Americanization

مصطلح معاصر يوحي بنقل جميع النشاطات الواقعية الأمريكية في أصعدتها المختلفة إلى بقاع الدول الأخرى، وتهدف حركة الامركة إلى تربية الفرد في العالم على الطريقة الأمريكية في المأكل والمشرب والتفكر والتصرف ...، وجعله مهيئاً لاستقبال الطروحات الأمريكية، ويأتي ذلك ضمن مشروع العولمة الهادف إلى امتلاك العالم، وإلغاء الخصوصيات، وطمس هويات الشعوب المتنوعة المنتشرة في بقاع المعمورة.

الأنا التجريبية : The Ego Empiricism

هي السلوك الفردي الذي يعتمد على الخبرة الحقيقية في اكتشاف الأشياء والموجودات، ولهذه الأنا دور في صياغة نظرية المعنى، والقبض على دلالة الكلمات من خلال التوصل إلى ماهية المعنى، ولها دور أيضاً في اختبار الأشياء

وفحصها في ميدان مناسبتها لحيوية الاعتقادات المخصوصة، وتعارض هذه الأنا الحدس، والتجريد، والخيال، والتنظير، وتؤمن بالانتقال المباشر إلى الحقيقة الواضحة التي يمكن استنتاجها من خلال ميدان التجربة الإنسانية.

الأنا المتعالية : The Ego Transcendental

تتبع هذه الأنا فلسفة (كانت -1804) وهي محددة بها، وتتجه نحو وجود عناصر فطرية في الذهن سابقة على التجارب والخبرات، ومن ثم فهي تتعالى على الخبرة الحسية لا على المعرفة، وهي محاولة للكشف عن الحقيقة من خلال عمليات فكرية عقلانية، وليست من خلال عمليات حسية مباشرة.

الأنانية : Egoism

اتجاه فلسفي يشير إلى سعي (الأنا) نحو المنفعة الشخصية، أو المصلحة الذاتية، وقد تشكلت الأنانية مع جميع النظريات الفلسفية، ويتجلى ذلك من خلال سمة التحيز التي كانت ترافق جميع الطروحات الفكرية والفلسفية، ولا تؤمن هذه الفلسفة بالإيثار، أو مصلحة المجموع، بل تؤمن بتحقيق المكاسب الفردية، وإن كانت على حساب المجموع.

الإنتاجية : Productional

هي عملية استهلاك قوة العمل، وخلق وسائل الإنتاج، وخلق أدوات الاستخدام الشخصي الضروري لوجود المجتمع وتطوره، وعملية الإنتاجية هي شرط مستمر وطبيعي للحياة الانسانية، وهي العناصر الأساسية في كل عملية إنتاج، وهي النشاط الهادف للناس، وموضوع العمل ووسائله.

الانتخاب الطبيعي : Natural Selection

هي عملية انتقال الجينات الوراثية القوية إلى حالة وراثية أخرى عن طريق إعادة إنتاج جنسية طبيعية، انطلاقاً من نظرية (داروين -1882) القائمة على مبدأ البقاء للأصلح، فالصفات الوراثية ذات الصلاحية والفاعلية هي التي تستطيع الاستمرار في نقل المنظومة الوراثية إلى الأجيال التالية، وهكذا دواليك.

انتقال الأرواح : Transmigration

عقيدة قبلانية تؤمن بتناسخ الأرواح وانتقالها من جسد إلى آخر، فالجسد لا يُشكل سوى جسد هلامي لا حقيقة له، إنما الحقيقة ترتكز في الروح التي تحمل معها صفات الخالق، والمانحة لأسس البقاء، وتسلم مقاليد الحكم والسلطة.

الأنسنة : Humanization

مصطلح نقدي يشير إلى إضفاء الصفات الإنسانية على ما هو ليس بذلك، وهو مخصوص في الإطلاق على ميادين العلوم الاجتماعية والنفسية، ويختلف عن مصطلحيّ " التشخيص (Characterzation)، والتجسيد (Hypostisation) اللذين يستخدمان بشكل واسع في الدراسات الأدبية والنقدية، ويقدم مصطلح الانسنة مُناخاً دلالياً يميل إلى السلوكيات الإنسانية في التعامل مع التنظير الاجتماعي والمعرفي والفكري.

أنسنة الإله : The God Humanization

مصطلح نقدي حديث يشير إلى نزع صفة التقديس عن المظهر الميتافيزيقي للأشياء، والتعامل مع الظواهر والأشياء والموجودات بوصفها أشياء فيزيقية لا تنتمي إلى الميتافيزيقيا، ويقود هذا التوجه إلى نتيجة مفادها : نزع صفة الخصوصية بين الخالق والمخلوق، بحيث يمكن أن يمثل الإنسان موقع الإله في الحكم والتشريع، ومن ثم التحكم بمصير الموجودات، وقد انتشر هذا المصطلح بشكل كبير في الأوساط النقدية لما بعد البنيوية، ومُنظّري ما بعد الحداثة.

أنسنة الحقيقة : The Truth Humanization

هو التعامل مع الحقيقة بوصفها كائناً معيشاً، بمعنى آخر : النظر إلى الحقيقة بكونها نتاجاً نسبيّاً يخضع للخطأ والصواب، وما دام فعل الحقيقة إنسانيّاً فهو معرض للتغير والنسبية والزوال والتحول، والتلاعب بمساره وفقاً لما تقتضيه المرحلة الزمنية والموقف النفعي الذاتي.

انسيابية الجمل : Sentence Thought

مصطلح نقدي حديث أطلقه (رومان انكاردن) للإشارة إلى تحقق وجود الدلالة من خلال عملية التلقي، وتتأتى هذه الانسابية من خلو النص من مجمل الفجوات (Gaps) التي قد تعيق انسابية المعنى، وتلمس الدلالة، وتقدم انسيابية الجمل حسب قول (انكاردن) النصّ بوصفه (فيلماً) متسلسل الأحداث، ومنسّق المشاهد، وعلى القارئ أن يتلمس الرابط الدلالي بين تلك المشاهد ليتوصل إلى القصدية التي ركّز عليها أصحاب نظرية التلقي ومنهم (انكاردن).

أنظمة القرابة : Systemes of Double

مصطلح أناسي أطلقه (شتراوس) عند دراسته للعلاقات الرابطة بين الميراث العقلاني للشعوب، وتوصل إلى وجود رابط لا واعٍ بين تلك الشعوب أطلق عليه (أنظمة القرابة)، ولهذا المصطلح دور مهم في بيان علاقات الشعوب مع بعضها، فضلاً عن أهميته في دراسة تطور اللغة عبر مراحلها الزمنية الموغلة في القدم، ولهذه الأنظمة نوعان من القرابة : القرابة الجزئية في إطار علاقات المصاهرة والزواج ونحو ذلك، والقرابة الكلية في إطار اللغات والشعوب والسلوكيات الجماعية.

الإنعكاسية الذاتية : Self Reflexivity

مصطلح أساسي في مبحث المعرفة المادي، وتنشأ هذه الانعكاسية نتيجة لفعل الموضوعات على الأجهزة العاكسة للإنسان، والمعالجة التركيبية التحليلية لآثار ذلك الفعل، وتطبيق ناتج هذه المعالجات بوصفها بدائل أو ممثلات أو نماذج للموضوعات، وبمساعدة نماذج الأشياء وصفاتها توجه الذات نفسها في البنية، ولهذه الانعكاسية جانبان : مضمون الانعكاس / الصورة، وأسلوب الانعكاس ووجوده المادي، أي سبل معالجة تأثيرات الأشياء على الأجهزة العاكسة.

الإنغلاق المؤسساتي : Publishing Closing

مصطلح أمريكي رأسمالي يشير إلى سمة من سمات ما بعد الحداثة والعولمة، والنظام العالمي الجديد الذي يميل إلى تجميع رؤوس الأموال والهيمنة

عليها، عن طريق بعض الشركات الكبرى، والمؤسسات الحكومية، كي تمتلك زمام حرية التصرف بتلك الرؤوس كيفما شاءت، وفي أي ميدان تختاره، ولهذا المصطلح مدلولات خطرة تجاه حرية الحكم السياسي في الدول ذات الخصوصية والسيادة، التي تسعى إلى الحفاظ على هويتها، وفردية قرارها السياسي، فضلاً عن مدلول هذا المصطلح في انجراف الدول بمديونية واسعة نتيجة العروض المقدمة من قبل صندوق النقد الدولي.

الإنكماش : Tzimtzum

مصطلح قبلاني يشير إلى مرحلة سابقة على مرحلة الإصلاح (Tiggun)، ومفاده مرور الإله بدور الانكماش بعد عملية الخلق، وتميل هذه المرحلة إلى ضرورة الإيمان عند القبلانيين، بأنّ مرحلة اكتمال الخالق لم تتم بعد، فهو في حالة خلق مستمر، وصيرورة دائمة، والغاية من مرحلة الانكماش هي إتاحة الفرصة للمتصوفة اليهود حسب ما يعتقدون – كي يحكموا بأوامر الإله، ويتصفوا، من ثمّ بصفاته في السلطة والالتزام بمقاليد الحكم في العالم والهيمنة عليه.

الأنوثة السرمدية : Eternal Feminism

مصطلح أطلقته (سيمون دي بوفوار -1986)، عام (1949) للإشارة إلى التطرف الحاصل في الانحياز نحو الرجل، وإلغاء جميع السلوكيات التي جرى عليه العرف والمجتمع في استخدام المرأة، وإلغاء مفهوم كون المرأة خادمة الرجل، ومربية للأطفال، ... الخ، وإحلال مفهوم المرأة الجديدة المساوية للرجل في جميع الحقوق والواجبات، محل مفهوم الأنوثة السرمدية التاريخي المتوارث، الذي يستبدّ بحقوق هذه الأخيرة، ويجعلها أداة بيد الرجل.

الأوعية : Shevirat

مصطلح لاهوتي قبلاني يشير إلى فلسفة الخلق الإلهية، وإلى عملية إصلاح ذلك الخلق من خلال السعي نحو ترميم عملية خلق الإله التي مرت بمجموعة من الأوعية، فتهشمت بعملية يطلق عليها : تهشيم الأوعية (Broken of shevirat)،

مما أدى إلى انكماش الإله، وهذا التوجه هو توجه غنوصي، غرضه التقليل من الصفات الكمالية للإله، للوصول إلى نتيجة مفادها : يحق للمتصوف اليهودي، والحبر الخبير بتسلم مقاليد الإله، لأنّهما أصبحا متساويين في عملية النقص الخلقي وعدم الاكتمال، والشجرة القبلانية المقدسة تفسر ذلك بشكل جليّ.

البنية التحتية : Deepstructure

مصطلح ماركسي يشير إلى الأبنية الداخلية المُنظِمة للمجتمعات من قبل التوجهات الأدبية والأخلاقية والدينية والفلسفية، أما البنية التحتية للنص الإبداعي فتتمثل في الصعيد الماورائي للغة أي في صعيد تلمس المدلولات، وتحصيل الدلالة.

البنية الفوقية : Superstructure

مصطلح ماركسي يشير إلى الكشف عن الصلة بين العلاقات الاجتماعية الاقتصادية وكل العلاقات الأخرى داخل مجتمع معين، وتتضمن البنية الفوقية الأفكار والمنظمات والمؤسسات للنص الإبداعي فتتمثل بتمظهرات النظام النصي النحوي والتركيبي، ونظم الأنساق، وعلاقات الدوال مع بعضها.

تابو : Taboo

مصطلح أناسي أطلقه (شتراوس) ويعني (المُحرم)، ويشير إلى العوائق الاجتماعية والعرفية للتحريم في السلوكيات الفردية والجماعية، ويشكل التابو خطراً يهدد البناء التركيبي للمجتمعات، لأنّ تنامي العلاقات الشاذة والمُحرمة يضعف من تماسك المجتمع ويقوده إلى نهايته.

التاريخانية : Historicism

اتجاه نقدي تحليلي في نظريات التاريخ، يهدف إلى تفسير الوقائع والأحداث، وتحليلها في ضوء تصور سردها التاريخي، وحركة التاريخانية الأدبية هي حركة ذات وظيفة حيوية في تحليل الظاهرة الأدبية في عصرها، واستخلاص المواقف النقدية منها.

تأليه الإنسان : Divinisation

مصطلح فلسفي لاهوتي بدأ مع القبلانية، وتطوّر مع (نيتشه -1900)، ويشير إلى أهداف عدّة منها : امتلاك الإنسان شرعية الحكم المطلق، وتفويضه لتسلم إمكانية تحقيق قيم الخير والشر حسبما تقتضيه المنفعة الإنسانية في السيادة على الكون، وقد مثّل هذا المصطلح عند (نيتشه) من خلال نموذج الإنسان الخارق (Superman).

التأنيث : Feminization

مصطلح استخدمه النقد النسوي للإشارة إلى فقدان قيم الرجولة من خلال فقدان الصفات الجنسية المميزة للطبيعة الذكورية، ويعكس هذا المصطلح عند استخدامه من قبل الناقدات المطالبات بحقوق المرأة دونية الذكورة في مقابل فوقية الأنوثة.

التأويل السلبي : Negative Hermenutic

هو إمكانية استخدام تفسير العلاقات النصية من خلال الاعتماد على تلمس فجواتها، ومحاولة تقديم قراءة اختلافية مغايرة للدلالة المتحصّلة، ويندرج هذا المصطلح ضمن معطيات مدرسة بيل الأمريكية في إطار إساءة القراءة، وفي إطار خيانة الترجمة، ـ حسب تعبير(باربارا جونسون) الناقدة التفكيكية الأمريكية .

التأويلية : Hermeuticism

اسلوبٌ نقديٌ بدأ مع تفسير النصوص المقدسة وبيان منزلتها وأهميتها، وارتبط بعلوم الدلالة واللاهوت، واتسعت مباحثه واتجاهاته لتدخل ميادين المناهج النقدية الحديثة، وقد سلكت التأويلية مسارين في تحديد اسلوبها النقديّ التحليليّ، الأول : التأويلية بوصفها منهجاً نقدياً مع الظاهراتية، والثاني : بوصفها آلية نقدية مع المناهج النقدية الحديثة كالسيميائية، والبنيوية، والإسلوبية، والتفكيكية، فضلاً عن دخولها مجالاتٍ معرفية وثقافية متنوعة في إطار تحديد العلاقة بين النص، والمُفسِر، والمُفَسَّر له، وحفل النظام التأويلي لدى (هيدجر)

بشرح الوجود الإنساني نفسه من منطلقات الظاهراتية، ولم يحفل بقواعد شرح النصوص أو الدراسات الإنسانية، وهكذا لا يمكن النظر إلى التأويل بمعزل عن فلسفة اللغة ونظرية المعرفة، لهذا يجب تجاوز القواعد العلمية النظامية، وتجاوز الواقعية للحقائق التاريخية، فوظيفة التأويل في الفن هو أن يجرد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى، وهنا يصبح المتلقي أو الشخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل، فالأشياء الفنية بالمعنى الضيق هي التي ابتعدت بأدوات خاصة، الغرض منها إدراكها بأكبر قدر ممكن اليقين على أنها أشياء فنية وإذا كان الوصف الظاهراتي وصفاً لمعنى شيء ما، فأن التأويل الظاهراتي فعلاً لإنتاج المعنى أو لتأسيسه، وينتمي إليه أحد جوانب المعنى الذي يسمى (المرجع) أي التوجه القصدي نحو عالم معين، والتوجه الانعكاسي نحو ذات معينة، وأن فعل التأويل لا يتجه إلى المعنى أو المرجع ولا يرتد منهما، فهو فعالية الفهم التي توفر المعنى، غير أن المعنى نفسه ليس بؤرة، ولا هوية ولا وحدة مفردة، وأن المعنى هنا ممارسة وفعالية وتفصيل لحقل ما، وأن التأويل ليس تقريراً، بل تساؤل حواري، القارئ يسأل النص بالوقت الذي يسمح للنص الرد عليه بسؤال أيضاً، وهو ليس فرض الذات، بل مجال التخلي عن كثير من الذات، وتعترف الظاهراتية بأفق المفسر وتساؤله، وأن هذا الأفق جزء من دائرة الحوار التأويلي، (والتأويل يظهر الاعتبارات التي يقوم الحدث بمقتضاها، أو الفكرة أو التجربة أو القصيدة بتمخيض معنى، وقول كلام، وكشف حدود، فإنجاز التأويل هو ملائمة فضاء لا يخص المؤوَّل والمؤوِل، وإنما فضاء يعري ما يجب أن يقال عما يؤول) بمعنى أن الشيء عندما يؤول يكشف عالماً، وهذا العالم الذي يفصل نفسه عن الشيء ويهب الشيء استقلاله، يفتح (فضاء الاختلاف) نفسه، ذلك الفضاء الذي يحدث في التأويل بوصفه عملية ملائمة، وأن العالم ليس الذات، بل هو مختلف عن الشيء ولكنه لا يكونه، إنّ المنهج التأويلي الذي يستخدمه (انكاردن) في مقاربة الجمل يتسم بالدقة والتمفصُل، لأنّه يرى الجمل عناصر ذات مكونات عدّة، تحوي أحكاماً واستشهادات، وهويةً تعمل على ايصال المعلومات، وتقوم بتأسيس مدركات عدة في النص، وهذه العلاقة المترابطة تتسم جزئياً قياساً إلى النظام المكون لها، لأنّ هذه الجمل ليس لها معنى

لوحدها، ولكن يتكون المعنى بترابطها، وتأخذ معناها الحقيقي من خلال هذا الترابط وفي مسلك منهجي تأويلي مهم يتساءل مشروع (إنكاردن) حول كيفية إدراك المتلقي لعملية الترابط بين الجمل، فتكون المعالجة التأويلية في ذلك عن طريق فهم قطبيّ القراءة ولا ينسى (إنكاردن) التأكيد على أنّ صناعة الجمل أو إيصال المعلومات عبرها، محدد بعملية الكفاءة (Competence) التي يمتلكها القارئ، فالجمل حسبما يقول (انكاردن) لا تتوقف على عرضها، لأنّ ذلك منافٍ لها بوصفها أفكاراً حية، وطاقات رصد وكشف تغني النص بالمعلومات وتعطي علامات لأشياء مقبلة وتراكيب جديدة، وهذه التراكيب تدير حركة النص، وتشكل السلسلة التنظيمية للتظاهرة النصية، وينتقل (إنكاردن) إلى مسألة منهجية تأويلية أخرى تتعلق بانسيابية الجمل (Sentence) مفادها : أنّ القارئ إذا أُفتتِن بأنسيابية الجمل سيستمر بمتابعة الجملة الاخرى المرتبطة بسابقتها (بتعمد)، وإذا لم يكن للجملة في لحظة تلقيها علاقة بسابقتها سيقود ذلك إلى عائقٍ في التفكير، وتوقفٍ في عملية القراءة، وسيؤدي إلى خلق (الفجوة) المرتبطة بشكل كبير بعنصر المفاجأة المُثيرة، في هذه الحالة للتذمر، وإذا أراد القارئ الاستمرار في عملية القراءة يجب عليه تجاوز هذا العائق، ولا شك أنّ النصوص الأدبية مليئة بالعوائق من تحولات فكرية، وانعطافات غير متوقعة، واحباطات في التوقع ... ونحو ذلك، وسبب ذلك يعود إلى عدم وجود نصٍ يقال بصورة كاملة، حسب تعبير (آيزر)، انّ لهذه الفراغات (الفجوات) أهمية في التحليل التأويلي، لأنّها تؤثر على حيوية الحدس وعلى عملية استعادة الأحداث، ولهذا السبب فإن للنص طاقات كامنة وقدرة على العطاء كبيرة، ولا توجد قراءة واحدة تستنفِد كل القراءات، إنّ كل قارئ بمفرده سيعمل على ملء هذه الفراغات بطريقته الخاصة، ولقد أعطى التحليل التأويلي الذي قدمه (إنكاردن) رصيداً منهجياً لتصور عملية التلقي عند منهجية ما بعد البنيوية من خلال النقاط الآتية :

1. تتسم عملية القراءة مع جميع النصوص بكونها عملية انتقائية.
2. إنّ الطاقات الكامنة في النص تقدم قراءات لا نهائية لكل عملية تلقٍ لها.

3. للنص تنوعات كثيرة، وتضاريس مختلفة، وصور وتضمينات عدة تختلف عملية تحصيلها بالنظر إلى اختلاف مستويات إدراكها.

4. قد تتجه عملية القراءة بالاتجاه المعاكس لطرق توالد دلالاتها، فتكون، أي عملية القراءة كاشفة لسوء التلقي، والخلل الدلالي، واللاتوازن المدرك من خلال انفصال الترابط بين أجزاء التراكيب في النص، وقد تمثّل هذا الأتجاه بشكل أساس عند ما بعد البنيوية بمدرسة بيل الامريكية، وستكشف عملية التلقي عن الروابط التي تشدّ القارئ لنصٍ معين، وعن أسباب اهتمامه دون غيره، ولهذا أهمية في بيان قصدية النص من جهة، وتفعيل إدراكه من جهة أخرى، وقد اتسمت منهجية ما بعد البنيوية بحيوية الاستجابة النصية لمدركات القارئ، بحيث لا يمكن الوصول إلى حدّ نهائي للدلالة، فالدلالة مفتوحة، والمدلولات تتسم بالغياب، لقد كانت التأثيرات الفلسفية مختلفة في فكر (ريكور)، لكن حصيلتها النهائية كانت تدور حول استثمار إمكانيات التأويل، ومعالجات اللغة كما برزت عند الفلاسفة السابقين، وقد أسهمت تلك الحصيلة في بلورة المعطى المنهجي لفلسفة (ريكور) اذ يميز بين نوعين من التأويلية:

1. التأويلية العلمانية : Secularism Hermeneuticism.

2. التأويلية الدينية : Religionism Hermeneuticism.

النوع الأول: هو لعلمنة الفعل الأسطوري، والثاني : لإسترجاع المعنى، أي : استرداد المعنى الروحي، وقد شكّل هذان النوعان إشكالية منهجية أُطلق عليها : إشكالية المستوى التأويلي أو إشكالية تعدد المعنى، لأنّ التأويلية تسعى إلى فتح عالم العلامات لتفسير الغموض وتعدد إمكانية اقتناص المعنى انطلاقاً من ممارسة فعل التأويل في عالمٍ نصيٍّ غير مكتفٍ بذاته، وقد حَكمَت ثنائية (الفهم / التأويل) مسار النوعين السابقين، فالفهم هو المعرفة التي تتم بوساطة رموز نفسية، وبوساطة التطابق مع قصدية المؤلف والتوافق معه، وإعادة إنتاج العملية الإبداعية، أما التأويل فيعطي درجة الموضوعية المتحققة بفعل التثبيت

والمحافظة اللذين تلحقهما الكتابة بالرموز النفسية، ولذا فالتأويل، حسب (ريكور) هو إعادة إنتاج التجارب المُعيشة وتُوصف بحوث (ريكور) التأويلية بأنّها مشروعٌ عقلي لإقامة فلسفة كبرى للغة تهتم بالوظائف العديدة للدلالة عن الفرد البشري، وبعلاقاتها المتعددة فيما بينها، وقد بدأ هذا المشروع مع الأنا التأويلية المتجه نحو إذابة الكوجيتو الديكارتي لتقديم المعنى وإنعاش مسيرة الرموز، وكشف الحُجب التي تُغلف المعنى، ومن هذا المنطلق انبثقت بحوث (ريكور) حول فلسفتيّ الإرادة واللغة.

التجريبية : Empiricism

مذهب فلسفي يشير إلى أنّ التجربة الحسية هي المصدر الوحيد لاكتساب المعرفة ويُؤكد أنّ كلّ معرفة تقوم على أساس التجربة، ويتم بلوغها عن طريقها، وتعارض التجريبية المذهب العقلاني الذي يذهب إلى أنّ اكتساب المعرفة لا يتأتى إلاّ عن طريق العقل وحده، وأنّ العقل هو القادر على استنباط الأحكام المنطقية، في حين أنّ التجريبية لا تستنبط الطابع العام والضروري للمعرفة من العقل، وإنما تستمده من التجربة وحدها، ومن روادها (توماس هوبز -1679)، (وديفيد هيوم -1776).

التجريد : Abstraction

مذهب فلسفي يعارض التجريبية، ويعتمد على الخبرة العقلانية في التنظير للموجودات، واستنباط الأحكام، للوصول إلى إدراك المعرفة، ويتميز التجريد بنوع خاص من الإدراك، عن طريق العزل الذهني لخصائص الشيء، أو عزل العلاقات بين خصائصه عن الأشياء الأخرى، ويطلق التجريد على كل من العملية ونتائجها، ويحددُ طبيعةَ التجريد مهامُ النشاط العملي والإدراكي للإنسان فضلاً عن طبيعة الشيء نفسه، حيث ان الاسلوب التجريدي هو اكثر الاساليب قدرة على استلهام القيم الروحية من خلال التقشف في الخط واللون والشكل وتمثيل ما هو ازلي وخالد، ولجوء الانسان الى التجريد كان وسيلة استبدالية لتعويض النقص الروحي الذي عانت منه مجتمعات اوربا في القرن التاسع عشر والعشرين مثلما كان التجريد الاسلامي تعبيراً عن الروحانية الاسلامية التي لايشبعها

الشكل الموضوعي وتعويضاً عن تحديدات التحريم، فالتجريد يشعرنا بالحركة وينجح بذلك الى حد بعيد فهو لا يعترف بالمقومات المكانية للاشياء وهو قريب من البنية الزمانية الصرف للوجود فزمان ومكان اللوحة التجريدية يحاول ان يكون مطلقاً ومع ذلك فالتجريد (ليس تفقيراً لواقع الخصب بل هو عملية فكرية معطاءة تنقد الظاهرة) وان اول عمل تجريدي عرض لـ(كاندنسكي) عام 1910 والذي سماه باللاتمثيلي فالصورة غير ممثلة لشيء طبيعي او موضوع، ويسمى باللاصوري او اللاموضوعي وهو اتجاه فني ظهر مع بداية القرن العشرين او استمر بعد الحرب العالمية الثانية واصبح الظاهرة المميزة لنشاط الفن التشكيلي في القرن العشرين، فالتجريد ليس برنامجاً خاصاً بجماعة معينة فلا يوجد فنان لا يجرد، قليلاً او كثيراً وقد اعترض بعض الفنانين والنقاد على تعبير ((الفن التجريدي)) لان كل فن هو تجريدي في صميمه لتجرده عن الواقع المادي وانضمامه لقوانين الفن والصورة، وحتى (اللاصوري) و(اللاموضوعي) معترض عليها لان الصورة هي بحد ذاتها شيء، فأستخدم تعبير الفن المطلق (مقابل الفن المحسوس) والمطلق يشير الى استقلالية العناصر الفنية ازاء السعي لخلق اشياء محددة الهوية، ان بداية التحول الذي يعود للانطباعية في تمويهها لمعالم الاشياء والتحرر النسبي من التمثيل المادي الذي اتضح عند (سيزان وكوكان) في النتائج التي وصلا اليها حيث اصبح اللون والشكل تعبير عن دلالات نفسية للفنان (ذاتية)، فأتجه الفنان بمساعدة التقنيات (تصوير، مجهر، طباعي) للعوالم التي لم يكن مطلعاً عليها من قبل من صور المجهريات الاحيائية والكيميائية والفلك وغيرها كل ذلك في سبيل انتاج فن (تجريدي) خالي من الاهداف الاجتماعية (ذاتي بحت) وجذوره ترجع الى اصلين ((الهندسية)) الى (سيزان) و((الموضوعية)) الى (كوكان وفان كوخ) ولما كان التجريد يمثل انطلاقة للذاتية حتى عندما يستند الى (موضوعية) محددة فأنه يبقى فعلاً داخلياً خيالياً يأتي بشكل اسقاط في (السطح التصويري)، وهذا الاسقاط ليس محاكاة للشعور والحس فالانطباعات التجريدية انطباعات عقلية باطنية ادراكية وبذلك فأن ما يرسم في اللوحة التجريدية هو (الصورة) الذاتية المقترحة من الفنان عن الموضوع والذي يغيب في الصورة (السطح التصويري) حيث يتناسى الموضوع بشكل كامل في ترديد

لعبارة (ماتيس) "يجب ان ننسى ما تمثله اللوحة عندما ننظر اليها" وفي استلهام جدلي للصورة المثالية التي تقتضي مغادرة الحسي المشخص الى العقلي المجرد وبذلك شكل التجريد مثلاً حياً على عدم وجود اكتشافات مفاجئة تأتي الينا من المجهول بل ان كل ظاهرة وحسب قانون الديالكتيك هي نتاج عملية معقدة مركبة من سابق وحالي ولاحق حيث دفعت الحاجات الروحية المتامية في خضم الضغوط المادية للحياة لتطور التوجه الروحي الذي بدأه (سيزان) وما نتج عنه من اساليب وصولاً الى الضرورة الداخلية عند (كاندنسكي)، والفنان التجريدي هدفه الافعال لا الاشكال وتجريداته يجب ان ترى كأفعال لا كصور، فالتجريد تخلياً عن الفكرة التقليدية للوحة التي يتلقاها المشاهد فهو يتطلب متلقياً قادراً على التجوال في العمل الفني كطرف مشارك في معادلة الفن اللامادي اللانفعي واللاتسجيلي (مما فتح الباب للافادة من الزخرفة الاسلامية الناتجة عن لامادية الفن وروحانيته) ومع ذلك فلا معيار و لا تمثيل في هذا الفن الجديد، فالمقام الاول للتزيينية في الفن، والزخرف هو العنصر الاهم في الصورة والصفات اللاموضوعية و من خلال تناغم الالوان و موسيقية العلاقات الخطية يبحث التجريدي لايجاد لغةً تعبيريةً فالفنان التجريدي بالانطلاق من الذات يتناول الشكل من الداخل فالشكل خاص بالفنان وحده فهو لا موضوع فأن كان هناك مضامين فأن العقل وحده هو الذي يدركها ويقدمها على الموضوع الذي اصبح في حد طريف ثانوي من التجربة، فالبحث الجمالي يتناول الشكل من الداخل و لا اهمية للشكل الخارجي حيث صار الفن التجريدي ظاهرة و ليس مجرد نزعة، وما تطورها في النصف الثاني من القرن العشرين الا مظهراً لتطورات سابقة عليه و الشكل التجريدي يحتفظ في ولادته و انشاءه بصفاء مثالي في اللون و الخط و الحركة، فقد اشتمل التجريد في الفن على كل عناصر العمل الفني الشكلية بدءً من الخط و اللون و لموازنة و الانشاء و المنظور وصولاً الى الشكل المجرد القائم على تكامل التجريد الشكلي مع التجريد الموضوعي (من المضمون) و الذي ظهر في صور مميزة وبعناوين منها التجريد العاطفي عند (كاندنسكي) و التجريد الهندسي عند (موندريان) و التجريد السحري السريالي عند (بول كلي).

التحفيز : Motivation

مصطلح شكلاني يشير إلى جزيئات الفعل الدلالي المميزة، وعلاقتها بالوظيفة الرئيسة ويعكس العنصر التحفيزي وظيفة رئيسة أو مخصوصة تستطيع إدارة جزيئات العمل الأخرى، ويعمل عنصر التحفيز عمل البؤرة في البنيوية، بوصفها " أي البؤرة " عنصراً مشعاً للعناصر والأنساق في داخل النص.

التداعي الحر : Tne Free Association

مصطلح يُستخدم في علم النفس التحليلي، أطلقه (فرويد -1939) على صور تفاعل (الأنا) مع (الأنا العليا) مع (الهو) في إطار نظريته عن تفسير الأحلام، وتُعدّ مرحلة التداعي الحر أعلى مراتب التأمل التي يصلها الإنسان، وتقدم هذه المرتبة صورة الإنسان الذي اتزنت فيه العلاقة بين الوعي واللاوعي، بحيث أصبح اللاوعي يتجلى في مساحة الوعي عن طريق التداعي الحر.

التسامي : Sublimation

مصطلح لاهوتي كنيسي، يشير إلى توجه الفرد نحو خالقه للاتحاد به، وحركة هذا المصطلح هي حركة عمودية تنطلق من الأدنى إلى الأعلى، وقد سُحِب هذا المفهوم على الدلالة الأدبية، فالدلالة الأدبية المتسامية هي الدلالة المندمجة، والمترابطة مع بقية الدوال، بحيث تُؤلف جسداً واحداً، يمكن أن يتصف به النص.

التلقي السلبي : Neqative Reception

مصطلح نقدي تفكيكي انبثق من مدرسة بيل الأمريكية، ويشير إلى تنوع الدلالة واختلافها، والتركيز على الجانب الهامشي منها، أو بمعنى آخر تلمس المعنى الهش، أو المعنى المُهمش، وقد اشتهرت تحليلات مدرسة بيل الأمريكية بهذا النوع من التلقي، لا سيما عند الناقدين : (بول دي مان -1983)، و(جيفري هارتمان).

التناسخ : Reincarnation

عقيدة لاهوتية قبلانية تقتضي انتقال الأرواح بين الأجساد ، فلا جسد مخصوص لروح معينة ، ويميل هذا المصطلح إلى وصف الأجساد الفيزيقية بأنها أجساد هلامية وهمية ، وليست حقيقية ، فالحقيقة تكمن في الروح المتحدة مع الخالق ، التي يحقّ لها التنقل بين الأجساد عبر مراحل زمنية ممتدة ، بمعنى آخر كون الجسد متناهٍ ، وكون الروح لا متناهية.

التناقض : Contradiction

مصطلح فلسفي جدلي ، يعبر عن المصدر الباطني للحركة ، وعن المعنى الحيوي لمبدأ التطور ، وإدراك التناقض في الأشياء وظواهر العالم الموضوعي هو ما يميز الجدل عن الميتافيزيقا ، وهناك التناقضات المنطقية التي لا تتفق مع التناقضات الجدلية المنعكسة في الفكر والمفاهيم والنظريات ، حيث تُعدّ الأولى " أي التناقضات المنطقية " هي انطلاقاً من الاختلاف المُؤسَس على مبدأ التناقض في الدلالة للوصول إلى توالدية الدال ، وغياب المدلول.

الثنائيات المتضادة : Binary Opposition

مبدأ أساسي من مبادئ التفكيك ، يقتضي محاولة تفسير الدال من خلال دال آخر متعارض معه ، ويندرج هذا المبدأ ضمن مصطلح الاختلاف ومصطلح الانتشار والتشتت عند النقد التفكيكي.

ثورة كوبرنيكوس : Copernicon Revdution

مصطلح استعاري تلجأ إليه نظريات النقد المعاصرة ، للإشارة إلى نقد المركزية ، والابتعاد عن تصور الشخصية الإنسانية ، وتحديداً الشخصية المسيحية ، بوصفها مركزاً للوجود كما كان يُعتقد في المراحل الزمنية التي سبقت (كوبرنيكوس -1543).

الثيمات : Themes

عناصر موضوعية تقع في نص أو مجموعة نصوص، ويسند لها مهمة تصنيف النوعية الدلالية لفئة من فئات المعاني المختلفة.

الجدل السلبي : Negative Dialectics

مصطلح معرفي أطلقه (ثيودور أدورنو -1969)، عام (1966) على السلوكيات الاجتماعية الجدلية القاضية بالتمييز بين الأفراد والمؤسسات، وقد أراد من ذلك ترشيد المجتمع الإنساني، والرد على مظاهر النازية، والفاشية، والأنظمة الاستبدادية الأخرى، وإتاحة الفرصة أمام الحرية الإنسانية لتتلمس الجماليات الفنية، وقد جاءت تلك الأفكار متوجةً في كتاب أدورنو : (الجدل السلبي، 1966).

الجمل المترابطة عمداً : Intentional Sentence Correlatives

مصطلح نقديّ وُلِد في حقل نظرية التلقي، أطلقه (رومان انكاردن) في أثناء حديثه عن انسيابية الجمل، وإدراك الفجوات النصية، ويشير هذا المصطلح إلى تركيب الجمل من أنظمة منسقة، ومترابطة مع بعضها، تقدم دلالتها بصورة كلية، ويضعف هذا الترابط احتواء الجمل النصية على مجموعة فجوات تُعدّ عيباً حسب (انكاردن) وتعيق عملية القراءة.

الجنوسة : Genedar

مصطلح نقدي حديث ينتمي إلى ميدان النقد النسوي، ويميل إلى مجموعة مفاهيم مختلفة حسب تناول الناقدات له، فمن معانيه : التركيز على الأنوثة وتقديم نتاجاتها بصورة منعزلة عن إبداعات الرجل وخبراته، ومن معانيه الأخرى إلغاء الفواصل الجنسية بين الرجل والمرأة، والدعوة إلى التحرر الجنسي والأخلاقي والعلمي والتقني ... الخ، ولتعدد مفاهيم هذا المصطلح لم يستقر على مدلول محدد، وهذا يعكس حيويته، وإمكانيته في التطور الدلالي.

الجينالوجيا : Geneology

مصطلح معرفي أطلقه (ميشيل فوكو -1984) للإشارة إلى دراسة أشكال التاريخ من اجل رصد التكوينات المعرفية والثقافية للظواهر، ثم تحليل أسباب سيطرة موضوعات معينة في تاريخ محدد، ويبدأ هذا المصطلح الذي يعني (علم الإنساب) من حيث انتهى مصطلح (فوكو) الأول وهو علم الآثار، الحفريات (الاركيولوجيا).

الحتمية : Determinism

عقيدة فلسفية تعالج الأصل العلمي الشامل لجميع الظواهر، والحتمية تُسلّم بوجود طبيعة موضوعية للسببية، وقد تطورت الحتمية على يد رواد الفلسفة المادية أمثال : (فرانسيس بيكون -1626)، و(رينيه ديكارت -1650)، و(اسحق نيوتن -1727)، وقد وّحدَ هؤلاء الفلاسفة أشكال السببية وتحكمها بالقوانين، ووحدوا بين السببية والضرورة، وأنكروا الطبيعة الموضوعية للصدفة.

الحركة النسائية التحررية : Redical Feminism

هي حركة اجتماعية أمريكية نشأت عام (1960)، وطالبت بضرورة الإيمان بمساواة الجنسين، فضلاً عن مطالبها بإعادة كتابة التاريخ النقدي والإبداعي، وإنصاف حقوق المرأة فيه، فالتاريخ - حسب توجهاتهم، أسهم في طمس الكثير من الحقائق المتعلقة بحقوق المرأة، وإبداعاتها ومساهمتها في التطور التاريخي الممتد زمنياً، وأرادت هذه الحركة الدخول إلى الميادين السياسية، والعمل مع الرجل في صناعة القرار السياسي، ودعت أيضاً إلى منع الحمل، لما فيه من مشقة، وإباحة الإجهاض، وممارسة نشاطات السحاق (Lesbian) بعيداً عن تسلط الرجال وهيمنتهم.

الخنثوية : Androgyny

مصطلح يعني وحدة الجنسين في الذات، أطلقته (فرجينيا وولف -1941)، وأرادت به الجمع بين صفات الذكورة والأنوثة معاً، والغاية منه التغلب على

صفات الرجل المهيمنة، وجعل نموذج الإنسان الخنثوي هو النموذج الذي تراهن عليه رائدات النقد النسوي في تحقيق حرية الفعل الجنسي.

الدوغمائية : Degmatcism

نظام من المبادئ المتشددة فكرياً وعقائدياً، تتسم بالتسلط، أُطلقت في البدء على الطائفة الكاثوليكية في بريطانيا بوصفها حقيقة لا جدال فيها، من دون الحوار مع المختلفين عنها، والدوغمائية لا تؤمن بالأعمال التحليلية والتجريبية، وتدعي امتلاك الحقيقة الكاملة، لأنها تحوي تعاليم جوهر الرسالة المسيحية، والمقصود بهذا المصطلح الإشارة إلى النهج الفكري المتزمت والإيمان بامتلاك الحقيقة وإلغاء الآخر ويعود أصل هذا المصطلح إلى كلمة دوغما الواردة في الفكر الديني المسيحي الكاثوليكي، وتعني المبدأ الذي ينسب إليه الصحة المطلقة، ويدخل ضمن هذا الإطار مفهوم عصمة البابا الكاثوليكية والذي تعتبر تعاليمه رسمياً بمثابة إلهام إلهي، ويستخدم هذا المصطلح اجتماعياً وسياسياً لوصف المناهج والأساليب الفكرية المتعصبة والمتحجرة والتي تجافي المعقولية والمنطق، والحركات السياسية والدينية المتزمتة اليوم تعتمد النهج الدوغمائي، فالدوغمائية :تعني التصلب والتزمت وفرض الرأي بالقوة وليس عن طريق الإقناع والحجة والدليل، وهذه الصفة يلصقها الحداثيون بالعلماء والفقهاء بأنهم طبقوا الأحكام الشرعية وفسروها بصفة دوغمائية، والدوغمائية : كلمة يونانية تعني الجمود العقائدي "مذهب أو رأي" والتأييد الأعمى لمبادئ أو مطالب مذهب أخلاقي ما، بدون الامعان والنظر فيها، وتصف كل خروج أو رفض لمقولاتها وقناعاتها بالانحراف، كما أن الدوغمائية: مصطلح نصراني كاثولكي مشتق من كلمة (دوغما) ومعناها: المبدأ ذو الصحة المطلقة، ويرتبط هذا المصطلح بالإلهام الذي تزعمه الكنيسة لنفسها، ويدخل في نطاقه الإدعاء المثير للسخرية وفحواه أن بابا الفاتيكان معصوم، وذلك بموجب دوغما صدرت عام (1870م)، وأصبحت الدوغماتية وصفاً يطلق على الحركات الشمولية كالشيوعية والفاشية، وفي نطاق ببغاوية اللادينيين العرب أصبحوا يفترون على الإسلام بإلصاق الدوغماتية به ظلماً وعدواناً، مع أنهم هم الأجدر به، لأن الاقتناع

بالإسلام أمر اختياري يلي التفكير والتدبر، هذا ومن الجدير بالذكر أن (محمد أركون)الذي يسمي نفسه بأبي العلمانيين والحداثيين والعقلانيين يستخدم هذا المصطلح وغيره حيث يصف العلماء والفقهاء – ضمن مسلسل الهجمة العدائية للإسلام – بأنهم مسجونيين داخل السياج الدوغمائي، والدوغما، كلمة يونانية قديمة تحمل في طياتها ثلاث معاني: – الرأي ، فكر فلسفي أو ديني – قرار، حكم؛ المصطلح بشكل عام اليوم يدل على نوع من أسسية فكرية، أو الظاهرة التي بها يتلازم شخص ما بطريقة متعنتة وغير عقلية بأساسيات أو معتقدات محددة، مكرسة بفعل التقاليد، رافضاً الدخول في نقاشها أو في تقديمها على امتحان نقدي في المقابل، ويشير تعبير الدوغمائية الدينية الى الحكم الصادر عن الإله أو عن المؤسسة الدينية للتعريف بحقيقة متعلقة بالايمان، والذي يصبح حكماً قاطعاً غير قابل للجدل"، ويقصد بالدوغما في الدين اثبات موضح من الكتاب الالهي، أي أنها مرتبطة بنقاط تيولوجية محددة والتي تعتبر جزءاً من الإرث الفقهي الحاسم، هذه الدوغما لا يمكن أن تكون موضع نقد أو شك أو استفهام من قبل المؤمن و إلا اعتبر مشككاً بأيمانه وخارجاً عن دينه، اذ امتازت المؤسسة الدينية بالاعتماد على مفهوم الدوغمائية (وهنا لا يعني على الاطلاق المسلمات الدينية كوجود الله وخلقه للكون...الخ) و ذلك لاحكام السيطرة على المجتمع، فالدوغمائية الدينية لا تتوقف عند الفرد كإنسان مستقل بذاته، بل إنها تتحكم بالنظم الجامعة للأفراد، أي أنها تتحكم بالمجتمع والدولة من خلال فرض دوغمائيات تصبح أساسيات في القانون العام، والدوغمائية الدينية مثلاً، ترفض حتى خوض نقاش فكرة إلغاء عقوبة الإعدام! وتفرض بشكل خاص نفسها في مجال قوانين الآحوال الشخصية، النظريات الفلسفية الدينية والنظريات الاجتهادية وحتى أركان الاسلام والوصايا العشر المسيحية، كلها أصبحت في المنظومة الدينية دوغمائيات غير قابلة للنقاش أو للنقد، فإن التسليم من قبل الرعية لمثل هذه الدوغمائية تجعلها رهينة لها بتصرفاتها السلوكية والاجتماعية والثقافية وحتى الاقتصادية، فالمؤسسة الدينية نسجت دوغمائيات تتناول كل مناحي الحياة حتى التافه منها، فأصبح الانسان ملزماً بأتباعها وإلا فهو خارج الجماعة! إن الدوغمائية الدينية، في أحد وجوهها، قيد يربط عنق

الفرد فإن فكر تحرير نفسه منه فإنه يعرض حياته لخطر العزلة فيرضى بالتكيف معه حفاظاً على نفسه ضمن منظومة اجتماعية.

الراديكالية : Radicalism

مذهب سياسي فكري، ويعني مذهب الأحرار المتطرفين، ويطلق على معانٍ ثلاثة : (مذهب الأحرار، مذهب المتطرفين الأحرار، مذهب المطالبين بتغيرات سياسية جذرية)، والغاية منه إصلاح الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتنتمي الراديكالية إلى صفوف اليسار المتطرف، وتُستخدم في النقد الأدبي لاستعارة مفاهيم الاصطلاحات النقدية التحررية الشاملة التي لا تخضع لتقديس المقولات التقليدية، ولا تخضع لتدرج منطقي مخصوص.

السادية : Sadism

مصطلح نفسي يشير إلى ممارسة القسوة ضد الآخر أثناء تأدية أو ممارسة الفعل الجنسي، وتُستخدم في النقد الأدبي للإشارة إلى التلذذ بإحداث الألم أثناء تلقي بعض الكتابات الشاذة، وتحليل دلالاتها، وقد انتشرت معطيات هذا المصطلح في مقاربات النقد النسوي للنصوص، ويناظر هذا المصطلح مصطلح المازوخية (Masochism) الذي يشير إلى التلذذ بفعل القسوة الواقع على الذات من قبل الآخر أثناء ممارسة الفعل الجنسي، كما انها تعني ايجاد اللذة من خلال ايذاء وايلام الاخر، فبعض الرجال لا يقيم علاقة مع المراة الا اذا ضربها، واحياناً العكس تكون المراة سادية والرجل ماسوشي، وهذا (هوام جنسي) ان اللذة من خلال ايلام الاخر هي لذة جنسية او ايذاء جنسي للاخر في سياق العلاقة الجنسية، فالشخص لا اشباع عنده ولا هدوء-الراحة التعقب افراغ التوتر- ويشعر بضغوط وتشنج، ولا يهدأ الا بإيذاء الآخر، واحياناً تكون المتعة قتل الاخر، ويشير (فرويد) الى انها من مظاهر الانحراف.

سجن الدال : The Prison – House of signifier

مصطلح أطلق للإشارة إلى لعبة الدال التي استخدمها التفكيك في تحليل النصوص، ويقتضي توالد الدال وبقائه في حقله، من دون ارتباط دلالي بالمدلول،

بل إنّ غايته تغييب هذا الأخير، وعدم تقديم حدٍّ نهائيٍّ له، وتجدر الإشارة إلى أنّ اجتراح هذا المصطلح تأتى من مصطلح (جيمسون - سجن اللغة) الذي أطلقه عام (1972).

سجن اللغة : The Prison – House of Language

مصطلح نقدي أطلقه (جيمسون) للإشارة إلى سلوكيات المنهج البنيوي الذي قيّد نظام الدلالة في إجراءات مختبرية عقيمة، ويعكس هذا المصطلح الردود الفكرية المتصاعدة تجاه البنيوية، التي لم تستطع المحافظة على حيوية اللغة، بل جعلتها تدور في دلالة مفرغة، مما قادها إلى تقييد نفسها ضمن ما أطلق عليه (جيمسون - سجن اللغة).

السفيروت : Sefirot

مصطلح لاهوتي قبلاني يعني (تجليات الرب)، ويشكل مجموعة دوائر مقدسة عددها عشر تميل إلى نظام صوفي سري دقيق ذي سمة كونية، وتحوي هذه الدوائر على عشر قوى، تشير جميعها إلى قدرة الخالق، وتدخل هذه الدوائر في تناغم حواري بين إيقاع العالم الخاص بالخالق، وإيقاع العالم الخاص بالمخلوق، ضمن اثنين وعشرين رسالة أبجدية عبرية يتم من خلالها تكوين الذات العارفة بالله، ويندرج هذا المصطلح تحت مصطلح (الشجرة القبلانية المقدسة).

السمطقة : Semioticization

مصطلح نقدي سيميائي، يشير إلى جعل الأشياء التي لا تمثل علامة، مجموعة من العلامات يمكن اختيارها من خلال تحليل العلاقات الرابطة بين دوالها ومدلولاتها، ولهذا المصطلح أهمية كبيرة في النقد الأدبي، إذ يضفي سمة دلالية رمزية على الأشياء والموجودات.

الشجرة المقدسة : The Tree of Bible

مصطلح قبلاني غنوصي، يُعدّ الأساس في كل توجه قبلاني، وتتكون هذه الشجرة من دوائر عشر تصل بأثنين وعشرين خطاً، وارتبطت هذه الشجرة بالمظاهر القدسية، حيث نُظِر إليها على أنها تمثل المركز القدسي لكل الأفعال

والسلوكيات، وهي مصدر الحياة في المركز الأفقي للأرض، وفي المركز العمودي للسماء، وهي شجرة المعرفة التي تتبنى المفاهيم، والمصطلحات التوراتية، وتمثل الارتباط الحيوي بين العالم الإلهي، والعالم الإنساني، وتعكس مجمل الأحكام، والنشاطات الموحية بالتعاليم والوصايا، وتختلف هذه الشجرة عن شجرة الدوريت (Dureat) المقدسة عند الإنكليز التي تسمى بشجرة (ويلز)، أو شجرة المعرفة الكلية، وتتكون هذه الشجرة من ستة وعشرين غصناً، حسب عدد حروف اللغة الإنكليزية، ويمثل كلّ غصن فيها حرفاً، وتعود هذه الشجرة إلى حوالي (1000ق. م)، ولهذه الشجرة تمثلات في الكتابات الدينية والأساطير.

الشك الديكارتي : Descartes Sceptic

منهج فلسفي اشتق من فلسفة (ديكارت -1650) وينطلق من مبدأ أنّ الإنسان لكي يحقق غاية كشف العلل والمعلولات وتحسين ماهيته الذاتية، لابد أن يرفض الإيمان بكل شيء، ويبدأ مع التفكر والتدبر للوصول إلى حقائق الأشياء والموجودات، وبذلك استنبط (ديكارت) قاعدته التي أطلق عليها الكوجيتو (Cogito) : (أنا أفكر إذن أنا موجود)، لتكون انطلاقة معرفية للوصول إلى استنباط واقعية العالم الخارجي، عن طريق تقديم الماهية على الوجود.

الشيئية : Refication

مصطلح معرفي يشير إلى تحول الإنسان إلى شيء، بمعنى تحول جميع العلاقات بين الفرد والفرد، وبين الفرد والمجموع إلى علاقات شيئية لا إنسانية، لا تتسم بصفة القداسة أو القيمية، ويرتبط هذا المصطلح بشكل كبير بالهيمنة الإمبريالية (Imperialism) التي تسعى إلى تحويل قيم الإنسان إلى مجرد علاقات يومية، لا تخضع لمعايير إنسانية، إنما تخضع لمعايير المادة ورأس المال ونحو ذلك.

الصوفية النصية : Textal Mysticalty

مصطلح نقدي أطلقه (ليونارد جاكسون) في كتابه (بؤس البنيوية، 1991)، وأراد من إطلاقه الإشارة إلى أسلوب منهجيات النقد المعاصر المتمثلة

بمعطيات ما بعد البنيوية وروافدها المنهجية، التي تحولت إلى ممارسات أشبه بعبادة نقدية مقدسة، لا يمكن المساس بها، فضلاً عن تحولها إلى مجموعة طقوس اختبارية للنصوص، تبين فيها علاقة النص (= الفرد)، بناصه (= الخالق).

الصيرورة (السيموزيس) : Semiosis

مصطلح نقدي فلسفي، أُطلق بشكل منهجي من قبل (بيرس -1941) للإشارة إلى عناصر ثلاثة : (العلامة، والموضوع، والمؤول)، ويُستخدم بشكل واسع في السيميائية والتأويلية، وفي ميدان تحليل العلامات، والوصول إلى كُنهها الدلالي.

الطوطمية : Totemism

اعتقاد منهجي بوجود أصل مشترك، وعلاقة رابطة بين مجموعة من الناس، بنوع محدد من الحيوان، أو الأشياء، أو الظواهر، وقد ارتبط ظهور الطوطمية بالاقتصاد البدائي، وفي ظل نقص المعرفة المتأتي من جهل الإنسان في مراحله التطورية الأولى، والمفهوم البدائي للطوطم هو السلف الحيواني وصورته أو رمزه، ويستخدم هذا المصطلح في ميدان النقد الأدبي للإشارة إلى تجريد رمز معين لبيان العلاقات الدلالية للدال المخصوص الذي يرد الطوطم من أجله، وقد انتشرت ممارسات الطوطم النقدية بعد فتوحات (شتراوس) البنيوية في تحليل الظواهر والسلوكيات لبعض القبائل البدائية، ويعرفه (فرويد) بأنها الصورة الاولى للحياة الدينية والاخلاقية والاجتماعية لما تشتمل من تحريم لبعض الاشياء واباحة بعضها الاخر، ويراد بهذا المصطلح كائنات تحترمها بعض القبائل البدائية وكل واحد من العائلة ينتسب لهذا الطوطم وقد يكون نباتاً او حيواناً وهم يعتقدون انه يحمي صاحبه كما يبعث اليه الاحلام فأذا كان حيواناً لايقتله او نباتاً لايقطعه ويقدم له النذور والقرابين ويحاكونه عن طريق اداء الحركات التعبيرية لكسب رضاه.

الظاهرة (فينومين) : Phenomenon

موضوعٌ للخبرة يُدرك بوساطة الوعي، ويمكن من خلال دراسته التوصل إلى الفرق بين جوهر الشيء ومظهره، وتختلف الظاهرة عن الشيء في ذاته (النومين Nomenon) في كون الأخير يبقى وراء حدود الخبرة، ولا يمكن للوعي الإنساني أن يدركه، أو أن يبلغه.

العدمية : Nihilism

اتجاه فلسفي يُنكر الأخلاق، والقيم الإنسانية، ويعدّها وهماً وخيالاً، ولا ينتمي إلى الحقيقة، أو إلى العالم المعيش، فضلاً عن دعوة هذا المذهب إلى تحرر الفرد من سطوة الميتافيزيقا، ومنح نفسه سلطة مطلقة في الإيمان بما يراه مناسباً لمصلحته ومنفعته، وقد تطورت العدمية وبلغت ذروتها على يد الفيلسوف الألماني (نيتشه -1900)، الذي حارب الأخلاق، ونقد الأديان، وحكم على الإله الخالق بالموت.

عديم الجنس : Sexless

مصطلح نقدي حديث يدعو إلى إضفاء صفة خصوصية النقد على حساب خصوصية الجنس، بمعنى آخر إلغاء تمثلات الرجولة أو الأنوثة في المقاربات التنظيرية والتطبيقية النقدية، لأنّ ذلك هو الأسلم للعملية النقدية، وهو الأقدر على كشف الدلالات بعيداً عن التحيز للمرأة أو للرجل، إنّما النظر إلى النتاجات على أنّها إبداعات إنسانية حسب.

العقل الأداتي : Instrumental Reason

مصطلح معرفي حديث يُصوّر جنوح الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية نحو تبني التقنية في كافة الأصعدة، وأطلق هذا المصطلح (يورجن هابرماس) للإشارة إلى غياب البعد الإنساني في التعامل العالمي الجديد، وإحلال التكنولوجيا محل القيم والأخلاق، كما يميز (هابرماس) في كتاباته بين العقل الاداتي والعقل التواصلي، فالطبيعة الاختزالية للعقل الاداتي تؤكد ظهور مفهوم العقل الاداتي في العديد من مؤلفات الفلاسفة والمفكرين السابقين على

(هابرماس)، أهمهم : (هوركايمر، ادورنو في) جدل التنوير، وكتاب أفول العقل، و(هوركيمر، ماركيوز) في كتاب الإنسان ذو البعد الواحد"، وكلهم يجمعون على أن العقل الاداتي هو منطق في التفكير وأسلوب في الرؤية العامة أي أن العالم الاجتماعي أصبح له طبيعة ثانية وأصبح كالطبيعة غير قابل للتغيير ومستقل عن أفعالنا، انه العقل المهيمن في المجتمعات الرأسمالية الحديثة الذي فقد فيها العقل دوره كملكة فكرية وتم تقليصه إلى مجرد أداة لتحقيق أهداف معينة، كما أصبح أداة لتوفير الوسائل، وانطلاقاً من كتاب " التقنية والعلم كايدولوجيا " يرى (هابرماس) أن العقل الاداتي يعبر عن العقلانية الاداتية والتي لعبت دوراً هاماً في المجتمع الرأسمالي الحديث، ومن سماته:ان هذا العقل ينظر الى الطبيعة والواقع من منظور التماثل، ولا يهتم بالخصوصية انه يحاول تفتيت الواقع إلى أجزاء غير مرتبطة، كما ينظر الى الإنسان بأعتباره جزءاً يشبه الأجزاء الطبيعية المادية، إن (هابرماس) يقصد من وراء نقده للعقل الاداتي هدم المعطيات لهذا العقل وذلك من خلال القضاء على مركزه الفلسفي الوضعي الذي ابرز هذه الرؤية.

العقل التواصلي : Communcatival Reason

مصطلح نقدي استخدمه (هابرماس) ليكون بديلاً عن مصطلح العقل الأداتي، ويحقق مصطلح العقل التواصلي إيجاد العلاقات المتزنة بين الفرد ونظيره من جهة، وبين الفرد والتقنية من جهة أخرى، ويحقق مكاسب عدة انطلاقاً من تحاور العلوم والمعارف وتواصلها، وللخروج من سلبيات العقل الاداتي، يطرح (هابرماس) مفهوم العقل التواصلي الذي يعتبره المخرج من هيمنة العقل الاداتي، فالعقل التواصلي مفهوم صاغه (هابرماس) لمحاولة تنمية البعد الموضوعي والإنساني للعقل، انه فاعلية تتجاوز العقل المتمركز حول الذات والعقل الشمولي المنغلق الذي يدعي انه يتضمن كل شيء، والعقل الاداتي الوضعي الذي يفتت ويجزئ الواقع ؛ ويحول كل شيء إلى موضوع جزئي حتى العقل نفسه، فالعقل التواصلي لم يعد جوهراً أكان هذا الجوهر موضوعاً أو ذاتاً بل صار معمولاً به، ولقد أصبح العقل معه وسيلة إذ يرى انه من الحكمة البحث عن ما هو عقلاني

عوضاً عن البحث في مفهوم العقل، بالإضافة إلى أن هذا العقل متواصل مع غيره ولا يقوم على الضغط بل على الاتفاق وهدفه بلورة إجماع يعبر عن المساواة داخل فضاء عام ينتزع فيه الفرد جانباً من ذاتيته ويدمجها في المجهود الجماعي الذي يقوم بالتفاهم مع التواصل العقلي.

العقل الخارق : Super – Reason

مصطلح معرفي حديث يشير إلى تبني الاتجاه المعرفي العالمي الجديد لإمكانيات العقل الواسعة في تقديمه الحلول لكل المشكلات، والتركيز على ما يقدمه العقل في إطار السيادة على العالم والهيمنة عليه، بعيداً عن الإيمان بما هو غير منظور، ولا شك أنّ هذا المصطلح مشتق من فلسفة (نيتشه -1900) عن الإنسان الخارق (Superman).

العقل المحض / الخالص : Pure Reason

مصطلح فلسفي ونقدي أطلقه)كانت -1804)، للإشارة إلى الفلسفة النقدية التي أنتجها العقل في المعرفة والأخلاق وعلم الجمال، وفي نقد النظرية الملائمة للطبيعة، وقد برهن)كانت(من خلال العقل المحض على استحالة بناء مذهب ما في الفلسفة التأملية (الميتافيزيقية) دون دراسة تمهيدية لأشكال المعرفة وحدود قدرات الإنسان المعرفية، اذ بدأ (كانت) مشروعه النقدي من دعوة العقل إلى معرفة نفسه، كي يصبح واعياً بغاياته وحدوده ومصالحه ومبادئه، واعتبر أن الغايات العظمى للعقل البشري تشكل منظومة الثقافة، إذ تكمن أصالة العقل في تحقيق تلك الغايات التي ليست هي غايات للعقل فقط، بل إن العقل لا يطرح غير نفسه عندما يطرحها، فالعقل ملكة تنسيق وسائل غير مباشرة، غاياتها هي غايات الطبيعة، كونه ليس مجرد قدرة على تشريع قوانينه، بل هو نفسه هيئة تشريع للطبيعة، بمعنى أن لا وجود للطبيعة من دون العقل، لكن هذه الملكة تجد في ذاتها قانون ممارستها التي تخصها لوحدها، فيغدو العقل هو تلك الملكة التي توحد مركبات وقواعد ملكة الفهم بواسطة المبادئ، أما بصدد الغايات فإن العقل يتخذ من نفسه غاية، لأن هناك دوماً اهتمامات ومصالح للعقل، لا يكون فيها سوى العقل حكماً، وغايات العقل ومصالحه لا تخضع للتجريبية ولا

للعقلانية اللاهوتية، إذاً يوجه (كانت) نقده لمفهوم العقل في كل من الفلسفة التجريبية والفلسفة العقلانية، اللتين جعلتا من العقل محدوداً بتصورات خارج إرادته، سواء كانت محسوسة أو عقلانية خالصة، لذلك يقيم (كانت) محكمة للعقل، يكون فيها العقل حاكم في شأن العقل، وعليه فإن مهمة نقد العقل محصورة بالعقل نفسه، كي يعرف نفسه ويعقلها بعيداً عن العقل اللاهوتي المتعالي أو التجريبي، كونه مصدر كل معرفة وكل معنى وكل فعل وممارسة إنسانية، فهو الباحث والعارف وباني العلوم والمفكر في الميتافيزيقا، ولكي يكمل (كانت) مشروعه النقدي للعقل، خصص له مؤلفات عديدة، منها: "نقد العقل الخالص 1781م" و"نقد العقل العملي 1788م" و"نقد ملكة الحكم 1790م"، وجعل نقد العقل النظري أو الخالص يبدأ بالسؤال: هل هناك ملكة عليا؟ ونقد العقل العملي: هل هناك ملكة رغبة عليا؟ ونقد الحكم: هل هناك شكل أعلى للذة والألم؟ هذا يفترض وجود مصلحة تفكرية للعقل، تنهض بشكل طبيعي على الظواهر، وتتحدد بما يهتم به العقل من موضوعات تخضع بالضرورة لملكة المعرفة العليا، وبالاستناد إلى التصورات القبلية التي تنشأ حين يكف التصور عن أن يكون تصوراً لموضوع، ويصبح تصوراً خالصاً، تظهر مصلحة عملية للعقل تتناسب مع ملكة الرغبة العليا، وبذلك يملك العقل مصلحة تفكرية، ومصلحة عملية، ثم مصلحة ميتافيزيقية تنشأ عند تجاوز حدود المعرفة الطبيعية المشروعة وحدود ملكة الفهم، وهذا ينبع من الرغبة الإنسانية في معرفة موضوعات ليست من صنف الظواهر، لكن العقل لا يعتني بمصالحه، بل يتركها للإدراك والمخيلة، ويصل العقل إلى معرفة ما بواسطة أفعال الإدراك المتفقة مع غايات العقل، وهكذا تختلف مجالات العقل وتتعدد مصالحه ولا تتناقض، كون العقل يمثل وحدة في ملكة المبادئ، أي ملكة القضايا الأصيلة، إنه الملكة التي تؤصل أو تؤسس، لذلك يطرح النقد الكانتي للعقل سؤالاً حول شروط الإمكان القبلي الخاصة بالطبيعة والإرادة ثم الحرية، وأفضى المفهوم الكانتي للعقل إلى نوع من حالة وسط بين العقلانية والتجريبية، ونتج عنه توسطات وتقابلات بين الملكات الثلاث الفعالة: المخيلة والإدراك والعقل، وتقابلات بين مصالح العقل واهتماماته، لكن نقد العقل الخالص أدى إلى نقد

أوهام العقل التفكرية كما يقول (دولوز)، تلك التي أفضت إلى المشكلات الزائفة التي يجرنا إليها بخصوص النفس والعلم والله، مع أن هذه الأوهام ناجمة من طبيعة العقل الخالص بشقيه النظري والعملي، لكن استقلالية وتمايز العقل النظري عن العقل العملي يهددان وحدة العقل رغم محاولة (كانت) الربط بينهما بواسطة الحكم الغائي والجمالي، ومع ذلك لم يتجاوز مفهوم (كانت) للعقل التناقضات بين الغايات والمصالح وأشكالها الطبيعية وسواها، إنما نجم عنه ثنائيات ميتافيزيقية بين العقل النظري والعقل العملي، وبين الغاية الخارجية والغاية الداخلية، وبين القبلي والبعدي، والضرورة والحرية والمحسوس وما فوق المحسوس والملكة الفعالة وغير الفعالة...إلخ.

العلاقة العلّيّة : Causal Ralation

مصطلح فلسفي يدلّ على الروابط الضرورية بين الظواهر التي تحكم الواحدة منها (وتسمى : السبب أو العلّة)، الظاهرة الأخرى (التي تسمى : بالمسبب أو المعلول)، والغاية من هذا المصطلح الكشف عن الأسباب الكامنة وراء الظواهر.

الغنوصية : Gnosticts

مذهب لاهوتي يؤمن بالمزج بين اللاهوت المسيحي، والأديان الشرقية والأفلاطونية، ويؤمن الغنوصيون بصلة روحية لا يمكن استبدالها بالعالم المادي بوصفه مصدراً للشر، وتتبدى تلك الصلة بالفيض الصوفي، واتباع التعاليم الدينية، وتُستخدم الغنوصية في الميدان النقدي الأدبي للإشارة إلى الإيغال في تفسير النصوص، والتطرف في كشف دلالاتها ، وقد جاءت عن اللفظ اليوناني (غنوسيس)، وهي مذهب تلفيقي صوفي تقوم على مبدأ الصدور، وتعد تعاليمها مزيج من الآراء والأساطير الشائعة حينذاك، فمزجت المعارف الإنسانية ببعضها، والتقت بآراء الأفلاطونية الحديثة وبعض التعاليم الشرقية كالمزدكية والمانوية، ونشأت في القرن الأول الميلادي وكان لها تأثير في التفكير الفلسفي المسيحي والإسلامي، وتعد الغنوصية مصطلح حديث الاستعمال يشير الى تيار ديني وفلسفي مسيحي ازدهر في القرنين الثاني والثالث الميلاديين بتأثير من بعض

المذاهب والمعتقدات الشرقية الدينية القديمة من ابرزها الزرادشتية ثم امتزجت بمؤثرات يونانية حيث ان كلمة "غنوص" تعود الى المفردة اليونانية التي تعني "المعرفة"والتي تطورت في المذهب الغنوصي لتعني "المعرفة الملهمة" او المعرفة المتاحة عن طريق الاستبطان او الحدس لا عن طريق البحث العقلاني او المنطقي، ففي العصر الحديث توارت الاساطير التي قامت عليها الغنوصية ولم يبقى من المذهب سوى الاعتقاد بقدسية الانسان او الوهيته الضمنية متمثلة في قدرته الذاتية على استبطان المعرفة أي الوصول اليهابطريقة فردية خاصة تعتمد على قدرتة على التحصيل المعرفي وعلى قوة الحدس، وذلك الاعتقاد هو ما استمر تأثيره في الثقافة الغربية منذ القرن التاسع عشر على نحو يجعل فهم الغنوصية ضرورياً لفهم الظواهر المهمة في تطور الثقافة الغربية.

الفارماكوس : Pharmakeus

لفظة نقدية تفكيكية ذات أصل يوناني، تحمل معاني عدة منها (الساحر، المسحور، المشعوذ، المسموم، المسمِم، السفسطائي، الطبيب، المريض، 000)، وقد استشهد بها (دريدا) للإشارة إلى نظرية اللعب التي تحيل الدال إلى دال آخر، وتعمل على تغييب المدلول.

الفارماكون : Pharmakon

لفظة نقدية تفكيكية ذات أصل يوناني، تحمل سلسلة من الدلالات ذات صفة لُعبية نسقية، ومن تلك الدلالات (الداء، الدواء، العلاج، السم، الترياق، الشفاء، السبب، العلة، 000)، وقد استشهد بها (دريدا) على توالد الدال، ولا نهائية الدلالة.

فلسفة الأنا : Philosophy of the Ego

اتجاه فلسفي يهتم بدراسة سلوكيات الأنا من خلال دراسة علاقات الآليات النفسية بين (الأنا)، و (الأنا العليا)، و(الهو)، ويتم فهم الأنا، وفقاً لهذا الاتجاه، بوصفها نسقاً عقلانياً يحدد وظائف الفرد وسلوكياته، ويُنظر إليها بوصفها الصفة الاجتماعية لتمظهرات الذات، فيما يقود إلى فهم هذه الأخيرة، ومعرفة توجهاتها، ويُعدّ

(جاك لاكان -1981) أبرز من تحدث عن ذلك، الأنا Moi "وعي فردي، بوصفه منشغلاً بمصالحه ومنحازاً لذاته"، وأيضاً: "الميل إلى إرجاع كل شيء إلى الذات"، كما في عبارة الفيلسوف واللاهوتي، العالم الفرنسي(بليز باسكال) يقول فيها: "للأنا خاصيتان، فمن جهة هو في ذاته غير عادل من حيث إنه يجعل من نفسه مركزاً لكل شيء، وهو من جهة أخرى مضايق للآخرين من حيث إنه يريد استعبادهم، ذلك لأن كل "أنا" هو عدو، ويريد أن يكون المسيطر على الكل"، فمفهوم "الأنا" مبني على السيطرة، سيطرة الذات على ما تتخذه موضوعاً لها، سواء كان هذا الموضوع أشياء الطبيعة أو أناساً آخرين، وفي هذا المعنى كتب (ماكس هوركهيمر) يقول: "من الصعب جداً أن يحدد المرء بدقة ما أرادت اللغات الأوربية في وقت من الأوقات أن تقوله وتعنيه من خلال لفظ ego (الأنا)، إن هذا اللفظ يسبح في تداعيات غامضة قاحلة، فمن حيث أنه مبدأ "الأنا" الذي يحاول جاهداً كسب المعركة ضد الطبيعة على العموم وضد الآخرين من الناس على الخصوص، كما ضد الدوافع السلوكية التي تحركه، يبدو (الـ ego) مرتبطاً بوظائف السيطرة والحكم والتنظيم " ولم يتحرر مفهوم الأنا في أي وقت من حمولاته وشوائبه الأصلية الراجعة إلى نظام السيطرة الاجتماعية، وحتى الصياغات المثالية لنظرية الأنا عند (ديكارت) تنطوي بالفعل، فيما يبدو، على معنى السيطرة، إن اعتراضات (جاساندي) على "التأملات" تضع موضع السخرية تصور روح صغير، الـ "الأنا"، يقوم من داخل قلعته المخبأة في أعماق الدماغ بالتنسيق بين ما تنقله الحواس ويصدر أوامره إلى مختلف أجزاء الجسم، من خلال هذا التصور لـ "الأنا" كمبدأ للسيطرة يتحدد موقع "الآخر" ودلالته ووظيفته في الفكر الأوربي، أي بوصفه موضوعاً للسيطرة أو عدواً، أو بوصفه قنطرة تتعرف الذات من خلاله على نفسها، يقول (سارتر): "أنا في حاجة إلى توسط الآخر لأكون ما أنا عليه".

فلسفة التعالي : Transcendental

اتجاه فلسفي يهتم بدراسة الأفكار التي تُطبق على أي وجود، وتعني ما هو فوق المقولات، وتعبر المتعاليات عن الخصائص الكلية للوجود، وتتحدد فلسفة

التعالي بالتعبير عن (الوحدة)، أي علاقة الوجود بنفسه أو ذاتية الوجود، و (الحق) أي مقارنة الوجود بالروح اللانهائية، أو غائية الوجود المحددة بالإرادة الإلهية.

الفلسفة غير النسقية :

مصطلح يعني الإشارة إلى تنظيم المقولات الفلسفية التي تنتظم، حسب رؤيته، في سياقين : الفلسفة النسقية وهي المقولة التي تصدق على الاتجاهات الفلسفية المنبثقة من فجر الفلسفة الأولى مع اليونانيين، وحتى طروحات (سارتر - 1980) في الفلسفة الوجودية، ومعنى كونها نسقية انتظامها في سلسلة مقولات متجددة، ومنشئة لمجموعة من الاتجاهات والمدارس الفلسفية التي تختلف عن بعضها، أما الفلسفة غير النسقية فهي الطروحات التي تُبنى على المقولات السابقة، ويتحدد عملها في إعادة قراءة النصوص الفلسفية المتقدمة زمنياً، واستنباط بعض الأفكار والمعطيات المعرفية والثقافية منها، وتمثل مرحلة ما بعد المقولات السارترية ممتدة إلى الوقت الحاضر مساحة هذه الفلسفة، ويُطلق في المرحلة الأولى مصطلح (الفيلسوف) على صائغ المقولات الفلسفية، أما في المرحلة الثانية فيُطلق مصطلح (المُفكر)، أو المُنظّر أو المثقف.

الفوضوية : Anarchism

اتجاه اجتماعي سياسي بورجوازي معادٍ لكل سلطة، بما في ذلك دكتاتورية الطبقة العاملة (البروليتاريا proletaria)، ويضع هذا الاتجاه مصالح المُلكية الخاصة في مقابل تقدم المجتمع القائم على الإنتاج، وللفوضوية أساسها الفلسفي في الفردية والذاتية والإرادية، وتفتقر إلى تفهم أسباب الاستغلال والصراع الطبقي.

القراءة المغلقة (المُسيئة) : The Closing Read

مصطلح نقدي استخدمه رواد مدرسة بيل الأمريكية، ويميل إلى التلاعب بالدلالة المتحصلة من النص، والتركيز على الجانب المعتم والشاذ منها، ويقابل مصطلح (القراءة الجيدة The Good Read) التي تستخدم التأويل في تفسير

الدلالات، ويقابل هاتين القراءتين عند الناقد (هارولد بلوم) قراءتان أخريان هما (القراءة القوية Writing) و(القراءة الضعيفة Reading) على الترتيب.

القصص الصغرى والقصص الكبرى : Small Naratives and Graud Naratives

ينتمي هذان المصطلحان إلى فلسفة ما بعد الحداثة، ويميلان إلى الرؤى الجزئية والكلية، أو النماذج الجزئية والكلية التي تمدّ المعرفة الإنسانية، وتقف منظومة ما بعد الحداثة ضد السرديات الكبرى أو (القصص الكبرى) لأنّها تمثل مجمل النظريات المعرفية الكلية، بحيث تُقدم طرحاً مساوياً للعالم وللكون، متمركزة على اللوجوس في تصوراتها، وتفكيك القصص الكبرى هو تفكيك لكل التصورات المطلقة، والقيم العليا، والأخلاقيات التي تتمتع بها السلوكيات الإنسانية، أما السرديات الصغرى أو(القصص الصغرى) فهي توجهات علمانية، تنكر أي ثبات، أو أي مطلقات تقف وراء التصورات والمفاهيم، وتقترب القصص الصغرى من فلسفة عزل الإله، والدعوة إلى الإنسان الخارق، وتتصور الإلحاد بشكل متواصل، وتُنكر وجود العالم الميتافيزيقي، وقد استخدم المصطلحين بشكل واسع الناقد ما بعد الحداثي : (جان فرانسوا ليوتار- 1998).

القصدية : Intentionalty

مصطلح نقدي انبثق من الفلسفة الظاهراتية، يميل إلى الذات المبدعة بوصفها صاحبة النتاج الإبداعي، وبوصفها مركزاً وسبباً لتولّد المعنى، وتوّجه القصدية القارئ إلى إمكانيات تحصيل الدلالة، وتعارض توجهات طروحات ما بعد البنيوية في إلغاء وجود قصدية للناص، في مقابل تواجد حشد دلالي في داخل البنية النصية، وإذا كانت القصدية فكرة تقليدية سادت في العصور الوسطى، فإن إعادة اكتشاف (برنتانو) لها في العصر الحديث تعد من وجهة نظر (هوسرل) كسباً كبيراً للفكر المعاصر، وللفينومينولوجيا خاصة، وهو يقول بهذا الشأن ((أن البرهان على أن الأنا أفكر، أي الحالة القصدية للشعور، وهي الشعور بشيء ما لا يكون منتجاً إلا بتوضيح الطابع الأصيل لهذا التأليف، وهذا معناه أن هذا البرهان وحده يجعل من اكتشاف (برنتانو) المهم، وهو أن القصدية هي الطابع الوصفي الأساسي للظاهرات النفسية، اكتشافاً منتجاً، وهو يسمح لنا

بأستخلاص منهج العلم الوصفي للشعور، وهو منهج فلسفي ومتعال يقدر ما هو نفسي)) وفي هذا إشارة إلى التوفيقية التي اتبعها (برنتانو) بين الذات المفكرة وشعورها القصدي الباطني مما يتيح له إعادة اكتشاف القصدية على وفق هذا التأليف، بوصفها وصفاً للظاهرات الموجودة في الشعور أو داخل الذات نفسها، أي أن مفهوم القصدية الذي تبناه (هوسرل) يتمحور حول انقيادية الوعي تجاه عالم الأشياء، إذ يقتصر المنظور الظاهراتي على وصف التجربة بالدرجة الأولى، إضافة إلى إمكانية إخضاع أي تصورات أو فرضيات للمسائلة والتجريب الدائم في أي مرحلة من المراحل وأن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا Noumena) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر (فينومينا Phenomena)، لأن الوعي لا يكون مستقلاً وإنما هو دائماً وعي بشيء ما، غير أن من الضروري تجريد الوعي من أية تصورات قبلية سواء كانت حسية أو فلسفية.

الكانتية : Kantianism

اتجاه فلسفي مثالي ظهر في ألمانيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحت شعار(العودة إلى فلسفة كانت)، ويسعى هذا الاتجاه إلى إعادة قراءة العناصر المثالية والميتافيزيقية في فلسفة (كانت -1804)، والسعي لتطويرها.

الكونية : Cosmopolitanism

مصطلح معرفي ينتمي إلى طروحات العولمة والعالمية، ويشير إلى نبذ الخصوصيات الوطنية، والثقافة القومية، والتراث، بأسم وحدة الجنس البشري، وتعكس الكونية بوصفها أيديولوجية جديدة، رغبات الخطاب الاستعماري في تحقيق الهيمنة على الخطابات العالمية، والسيادة على العالم، وتصدير النموذج الأمريكي بوصفه النموذج المُوحد الصالح لجميع الشعوب في إطار عملية أمركة العالم.

الكينونة : Desien

يحيل هذا المصطلح أصلَ المعنى إلى الوجود أو الموجود، واستخدمه (هيدجر-1976) للإشارة إلى الموجود العيني المتعيّن للفرد، الذي يكون له علاقة بالوجود بشكل دائم، وكينونة الوجود الإنساني يُنظر إليها من خلال ذلك الموجود المتعين، وتُرجم هذا المصطلح بـ(الآنية) وهي تحقق الوجود العيني من حيث رتبة الذاتية، ويستعمل عادة في مقابل الماهية، وتُرجم أيضاً بـ (الموجود هناك) أي الكائن المُلحق به في العالم، الموجود فيه بالقرب من الأشياء والموجودات.

اللامتناهي : Infinit

مصطلح فلسفي يشير إلى المعنى المتزايد بشكل مستمر، الذي لا يصل إلى نهاية محددة، ويميل أيضاً إلى مفهوم عدم قابلية الشيء أو المادة للفناء كمياً في كُنهها، والتنوع اللامتناهي لصفاتها وعلاقاتها المتبادلة وأشكال وجودها وتطورها، فضلاً عن أحالته إلى وجود مستويات كيفية لا تُحصى للتنظيم البنائي للأشياء وللدلالات، ويشير هذا المصطلح في الاستخدام النقدي التحليلي، لا سيما في المختبر التفكيكي، إلى صفة عدم تناهي الدلالة المتحصّلة من نظرية اللعب، والقصد عدم الوقوف أمام دلالات أُحادية، أو محددة، إنّما الغاية الاستمرار والصيرورة.

اللاوعي : Unconsciousness

مصطلح فلسفي يحفظ للفرد أرشيفه الخاص، وينظم له معرفته من خلال استحضار الأرشيف الخاص بكل مرحلة زمنية معينة، ويتسم اللاوعي بمطلقية الزمان والمكان، ويظهر في ثلاث صور (الأحلام، الخيال، التداعي الحر)، ولهذه التمظهرات خصوصيات فردية وجماعية، فالأحلام والخيال والتداعي الحر (Free Association) ذات خصوصية فردية في إطار الذات، وجماعية في إطار الأساطير، فالأولى هي مظهر فردي للاوعي، والثانية هي مظهر جماعي له، فهي ميراث الشعوب وارشيفهم المحدِّد لهويتهم، ويُعدّ (يونك -1961) من علماء النفس البارزين الذين تحدثوا عن ذلك، وسعوا لتفعيل ممارسات اللاوعي من أجل إعادة التوازن إلى العلاقة القائمة بين الوعي واللاوعي التي هي الأساس في اتزان سلوك

الفـرد وتصـرفاته، واسـتنادا لأراء (فرويـد) فـأن اللاوعـي هـو مخـزون الـذكريات والعقد والرغبات المكبوته من زمن الطفولة، وهو يشـكل المنبـع الـرئيس للأحـلام ويشكل البنية الرئيسة التي تتحكم في كل تصرفات الشخصية، وفي الفن يعد اللاوعـي مصـدراً مـن اهـم مصـادر امـداد العمـل الفـني بحيويتـه وطاقتـه التعبيرية، حيث يرى (فرويد) ان الرغبات غير المشبعة المكبوتة في اللاوعـي هـي الـتي تـدفع الفنـان الى الابـداع عـن طريـق التسـامي للحصـول علـى الاشـباع البـديل، اذ ان بنيـة اللاوعي عند الفنان يمكن الاستدلال عليها من خلال التحليل لشـفرة البنيـة الـتي ظهرت في مجموعة الأعمال الفنيـة للفنـان، حيـث ان اللاشـعور عنـد الفنـان يفصـح عن نفسه من خلال التسـتر بالأشـكال، والألـوان، والعلاقـات الـتي تـربط عناصـر التكوين.

اللبيدو : Libido

مصطلح فلسفي أطلقـه (فرويـد -1939) للإشـارة إلى فعـل الرغبـة والاشـتهاء والشبـق، ويتم إطـلاق هـذا المصـطلح علـى الطاقـة الجنسـية الحيويـة الكـامنـة في الذات، التي تكون بحاجة إلى مثير أو منبه لإبرازها، اذ أن (يونـك) يقـر بضـرورة توسيع مفهوم الليبدو(الطاقة الجنسية) كما حدده (فرويد) ليشمل مجمـوع غرائـز السيطرة بما في ذلك غريزة القوة، والليبـدو عند (يونك) يعني إذن الطاقة الغرائزية المعتبرة في قدرتها التحويلية والتطويرية، ومـن هـذا المنطلـق يـرى (يونـك) أن مظهـراً مخالفاً لليبدو يسيطر عند البعض بحسب تناسخاته، فيكون لنا لاشعور متغير في المحتـوى وبالتـالي أنمـاط مختلفـة مـن العصـاب، وفي الحـالات العاديـة طبـائع متناقضة، و(أدلر) كان قد وصف من جهته العصاب الذي يسعى فيه المريض إلى تحقيق تفوق وهمي وبالتالي يكون هناك تضخيم للذات، في حين أن (فرويد) يرى مرضاه من زاوية التبعيـة في علاقتهم بمواضيـع مهمـة جـدا : الأب، الأم...فالموضـوع عند (فرويد)هـو القوة المحـددة، وهـذا المظهـر المخـالف لليبيـدو جعـل (يونـك) يحـدد نمطين من السلوك، السلوك المنطوي على ذاته INTROVERTI الذي تهيمن عليه دوافـع الأنـا، و السـلوك المنفـتح EXTRAVERTI الـذي تهـيمن عليـه الـدوافع الموضوعية أو الموضوعاتية، « الأول في الحـالة العاديـة يتميـز بسـلوك مـتردد وتـأملي

ومتحفظ ولا ينفتح بسهولة فيكون دائماً في أهبة للدفاع، والثاني يتميز بسلوك منفتح في الظاهر ومجبر يندمج بسهولة في كل الوضعيات ويرتمي دائماً في المجهول دون هم واحتراس... ولمعالجة شاب منفتح فأنه من الضروري اخذ نظرية (فرويد) بعين الاعتبار« ، وبأختصار فأن(يونك) يوسع ميدان اللاشعور الفرويدي بأن يضيف إليه اللاشعور الأدلري محافظاً على الليبيدو الذي ينقسم في اتجاهين إما نحو الأنا و إما نحو العالم والذي بحسب الوجهة التي يتخذها يؤدي إما إلى الانطواء و إما إلى الانفتاح، غير أن ذلك يتعلق باللاشعور الفردي إذ أن (يونك) يعتقد انه في عمق اللاشعور هناك مجال غير فردي هو منطقه اللاشعور الجمعي وهو ما يمثل خصوصية تصور(يونك) للاوعي.

اللوجوس : Logos

لفظة يونانية تعني من جملة ما تعني (العقل، القول، الخطاب، الكلام، الأصل، الشيء، القانون الكلي، أساس العالم، الأبدي، المطلق، الجوهري، 000) ولا يمكن إطلاق اللوجوس على العقل بشكل حصريّ لأنّ المدلول الأول لا يتفق والتخصيص الموجود في المعنى الثاني، ويمكن القول أنّ اللوجوس هو جماع الأفكار الأفلاطونية، وهو قوة اصطلاحية حيوية تعمل بوصفها وسيطاً بين الإله والعالم المخلوق، ويجمع هذا المصطلح حسب (ريتشارد هارلاند) المبدأ العقلاني الداخلي للنصوص اللغوية، والمبدأ العقلاني الداخلي للبشر، والمبدأ العقلاني الداخلي للمكون الطبيعي، وينكر (دريدا) ذلك كلّه، ويميل مفهوم اللوجوس عنده إلى محض توجه عقلاني مُمَركز لا يستند إلى أرضية معرفية صُلبة.

المُحوِّلات : Shifters

مصطلح يميل إلى العلاقات التي لا تحمل دلالة بذاتها، إنّما تكتسب دلالتها من الإشارة إلى الأجزاء المُكونة للبناء الدلاليّ، كالإشارة إلى ضمائر التكلم والخطاب التي تشير إلى وجود طرفين مشتركين في عملية الحدث الكلامي، وعامل التحويل في علم اللغة هو الذي يحول دلالة اللفظ، أو يحددها طبقاً للسياق الذي تقع فيه.

مبدأ العلة : Principle Reason

مبدأ عام في المنطق، اطلقه (هيدجر -1976) للتدليل على صدق طروحاته الفلسفية من خلال التوصل إلى النتائج أو اشتقاقها، ويمكن التدليل على صحة العلل بالتجارب أو مشتقاتها من صدق قضايا أخرى، وهذا المبدأ يُميّزُ ملمحاً جوهرياً للتفكير السليم منطقياً، ألا وهو البرهان.

المدلول المتعالي : Transcendental Signified

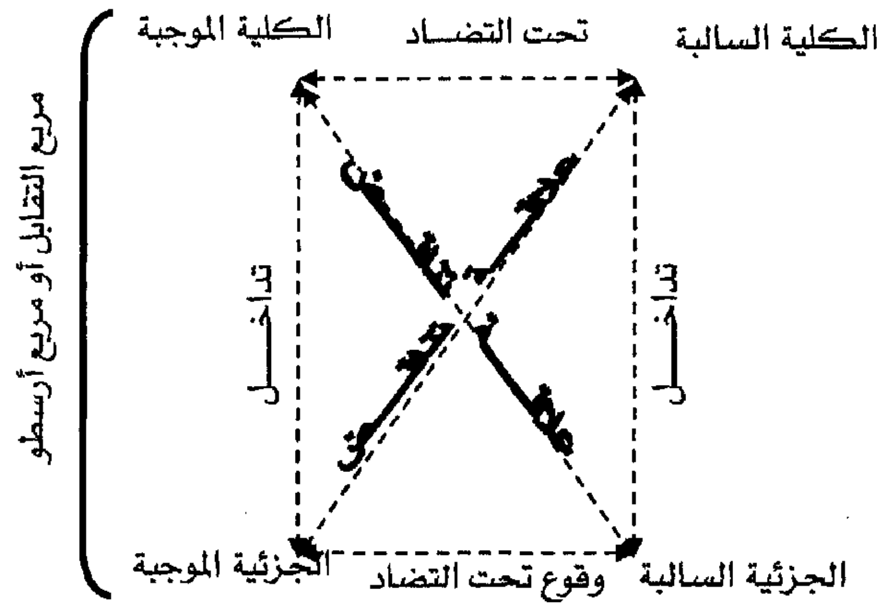
مصطلح نقدي يتجه، حسب)دريدا(إلى وضع أسس تنظيم النقد التفكيكي الموجّه ضد سلطة المعنى، ويعتقد (دريدا) أنّ أية محاولة لإيقاف التوالد المستمر للدوال يتطلب وجود مدلولٍ متعالٍ قائم بصورة ما في الوعي دون أية وساطة لغوية، ولذلك أثرٌ على النص الأدبي، لأنّ هذا الأخير يخضع إلى التأثير الشمولي للاختلاف اللغوي، وهو ما لا يمكن تثبيته أو تنظيمه عن طريق أية نقطة مرجعية خارج نظام اللغة كالمؤلف، أو القارئ المتواضع، ولاشك أنّ هذا المصطلح منبثق من فلسفة التعالي الكانتية التي تميل إلى الفكر المجرد، أي بوجود عناصر فطرية في الذهن سابقة على الخبرات الحسية، ومن ثم فهي تتعالى على الخبرة الحسية لا على المعرفة، وقد حوّر (دريدا) ذلك المفهوم، وادخله في تغيرات كبيرة في ظلال معاني كلمة (المتعالي)، بحيث أصبحت هناك مصطلحات تفكيكية تتسم بصفة التعالي، لأنّها تتعالى على المعطيات النقدية التقليدية، ومن تلك المصطلحات (الدلالة المتعالية، النموذج المتعالي، تعالي الكتابة على الكلام، ...).

مذهب اللذة : Hedonism

نظرية في الأخلاق تعرض الخير على أنّه ما يؤدي إلى لذة أو إلى خلاصٍ من الألم، والشر على أنّه ما يسبب الألم، وبلغت هذه النظرية ذروتها على يد (أبيقور -270ق.م)، ولا شك أنّ تصور اللذة وفقاً لهذا التفسير المطلق يمثل تصوراً ساذجاً لحل المشكلات الأخلاقية.

المربع السيميائي : Semiotic Square

مصطلح نقدي حديث استخدمه)كريماس(في التحليل السردي للتوصل إلى إمكانيات تحصيل الدلالة عن طريق تحليل تناقضاتها وتضاداتها ، ويرجع أساس هـذا المصطلح الفلسفي إلى مربـع التقابل (أو مربـع أرسـطو Square of) Opposition ، الذي اقترحه (يوليوس باركيوس) مترجم كتب أرسطو في القرن السادس عشر الميلادي، وقد قدّم هذا المربع حصراً للعلاقات في أربعة أنماط رئيسة متعلقة بالمقدمات المنطقية في المنطق الارسطي وهي (الكلية الموجبة ، والكلية السالبة ، والجزئية الموجبة ، والجزئية السالبة) ويتضح مربع التقابل أو (مربع أرسطو) من خلال الرسم الآتي :



المرجعية : Referencal

مصطلح نقدي يشير إلى العلاقة بين العلامة وما تشير إليه ، والوظيفة المرجعية للغة هي الوظيفة التي تميل إلى طابع اللغة من سياقات معرفية وفكرية متنوعة ، وتقف مناهج البنيوية وما بعد البنيوية ضد المرجعية والإحالة الخارجية للنص ، بدعوى كفاية النص نفسه مع البنيوية ، وكفاية النص ناقده (أو قارئه)

مع ما بعد البنيوية، والمرجعية هي الوظيفة التي تحيل، على ما تتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية عن اللغة.

مرحلة المرآة : Mirror- stage

مصطلح نفسي نقدي أطلقه (لاكان -1981) لأول مرة للإشارة إلى أنّ مفاهيمنا في الأصل ما هي إلا تمظهرات وانعكاسات خيالية، نحاول الدفاع عنها، أمام العالم الفيزيقي المنظور، وتُعدّ هذه المرحلة رداً على المرحلة الاوديبية عند (فرويد -1938) وتبدأ مع مرحلة الطفولة، وتثير إحساساً بالإشباع والاكتفاء الذاتي من المعرفة.

الممارسة (البراكسيس) : Praxis

مصطلح يشير إلى الفعل أو العمل وممارستهما، وهو ذو صلة بالعلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع، وبين الفكر والعمل، ويحث هذا المصطلح على القيام بالوظائف الفيزيقية بوصفها حضوراً، بعيداً عن اللجوء إلى الميتافيزيقيا بوصفها غياباً، وقد تعاملت الطروحات النقدية الحديثة مع هذا المصطلح انطلاقاً من فلسفة الممارسة التي تحيل بشكل مستمر إلى تمثلات النشاط الإبداعي، والنتاجات الأدبية والنقدية والمعرفية.

موت الإله : The Death of God

فلسفة إلحادية تدعو إلى الحكم على الإله بالفناء والزوال، وإعطاء سلطاته التشريعية والتنفيذية إلى الإنسان الخارق الذي أصبح مؤهلاً، حسب هذه الفلسفة، لنيل سلطة الحكم الإلهي المطلق في العالم الفيزيقي المنظور، وقد تبلورت هذه الفلسفة وانتشرت انطلاقاً من فلسفة (نيتشه -1900) الداعية إلى تبني العدمية في كلّ شيء، والى نبذ الميتافيزيقا، والثورة على الحقيقة الفلسفية المطلقة (الغيب)، وقد كان لفلسفة موت الإله، أو فلسفة عزل الإله، وقع وتأثير سلبي على البيئة الغربية بشكل عام، وتتجلى تلك التأثيرات بظهور العلمانية بوصفها السبيل الوحيد، كما يدعي أصحابها، لسيادة العالم انطلاقاً من منهجها بفصل الدين عن الدولة، وعزل مملكة الأرض عن مملكة السماء.

موت المؤلف : The Death of Author

مصطلح نقدي حديث انبثق مع البنيوية، وتطور مع ما بعد البنيوية، وينطلق من أساس فلسفي يرجع إلى فلسفة موت الاله، ويقتضي عزل النص عن ناصه، والتركيز على المنتوج الإبداعي لا على المنتِج، والاهتمام بالإبداعات الإنسانية، وإهمال الإنسان نفسه، ولهذا المصطلح تمثلات أخرى في السعي نحو تفكيك منظومة الإنسان من خلال هيمنة البنية عليه.

الموضوع (الموتيف) : Motif

مصطلح نقدي يشير إلى الموضوع الرئيس المجسَّد، على عكس الثيمة (Theme) التي تحيل إلى الفكرة المجردة، وتشكل الموتيفات (Motives) وحدات جزئية في البناء الدلالي الكلّي للنصوص، ويمكن القول أنّ الموتيفات تُستخدم بوصفها أيقونات في ميدان التحليل النفسي، أما الثيمات فتُستخدم بوصفها رموزاً كتابية تُوظف في التحليل الأدبي والنقدي.

ميتافيزيقيا الحضور : Metaphysics of Presence

مصطلح نقدي أطلقه (دريدا) عام (1966) في مقالته (البنية، العلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية)، ويعني به الإيمان بقدرة اللغة على الإحالة على مجموعة من المراكز منها (الجوهر، الوجود، المادة، الطاقة، الموضوع، التعالي، القدرة، ...) أو الإحالة على النقاط المرجعية خارج النظام اللغوي، وتُعدّ هذه المراكز عينات خارجة عن النظام اللغوي، ونقاطاً مرجعية، ومراكز للسلطة لا تخضع لتأثير الاختلاف الدريدري الذي يعدّه المصدر الأوحد للمعنى، كما يعني المصطلح وجود فلسفة او مركز خارجي يعطي الافكار والكلمات ويؤسس مصداقيتها وتعني حضور الشيء امام العين بوصفه حضور، وتعتمد التفكيكية على محورين الاول:التمركز حول العقل، والثاني : ميثافيزيقيا الحضور.

الميثيم (الميثوس) : Mythem

أصغر وحدة دلالية تسهم في بناء الأسطورة (Myth)، ويعارض الميثوس اللوجوس من حيث كون الأول بناءاً ميتافيزيقياً يعتمد على اللاوعي، أما الثاني

فيعتمد على بناء فيزيقي يرتكز على الوعي، وتشكل الميثيمات (Mythemes) وحدات سردية صغرى في البناء الحكائي أو القصصي في النصوص الإبداعية.

الميكانيزم : Mechanizm

وحدة صغرى تسهم في بناء الخطاب، وتشكل الميكانزمات وحدات نقدية صغيرة تُسهم في تقديم الدلالة.

النزعة الإنسانية : Humanism

إتجاه فلسفي مبني على احترام كرامة الإنسان والاهتمام به وبرفاهيته، والسعي نحو تطوره الفكري الشامل، وخلق الظروف الملائمة للحياة الاجتماعية المُثلى، ويعلن هذا الاتجاه حرية الأفراد، ويعارض القهر والقمع والتسلط والإكراه، وكل الأفعال التي تخدش إنسانية الإنسان، ويعارض أيضاً النزعة اللاإنسانية (Anti-humanism) التي أصدرت حكمها بإقصاء الإنسان وابعاده عن ساحة التمثل الثقافي النصي، متمحورة في الاتجاهات النقدية الحديثة التي ركزت على النص، وأهملت انسانيته، بل وحكمت على هذه الأخيرة بالفناء ، ولقد طالب الإنسانيون بالخلاص من سيطرة الكنيسة، والحرية الفكرية التي تمكن الإنسان، أن وجدت، من تطوير مواهبه وقواه الخلاقة دونما عراقيل، وكان الإنسان المتحرر من القيود الإقطاعية الكنائسية هو مركز اهتمامهم، وإذا كانت الإيديولوجية الكنائسية تنقص من قيمة الإنسان بمختلف الوسائل وتؤكد في روعة انه ضعيف وذليل فأن الدعوة الإنسانية تمجد شخصية الإنسان وتعبر عن الإيمان بلا محدودية طاقاته الخلاقة، ولقد آمن (الإنسانيون) في طبيعة الإنسان الخيرة وهم يؤكدون على أن الإنسان لا ينتهز الحرية المعطاة للقيام بأعمال شريرة، ويعتقد (الإنسانيون) أن الإنسان لا يحتاج إلى تقييد من الخارج فهم يقفون موقفاً سلبياً من القوانين لأنهم يعتقدون أن الإنسان يتمتع بتناسب وتوازن داخلي ويطلق اسم النزعة الانسانية (humanism) على ذلك الاتجاه الفكري والادبي الذي ظهر في مطلع العصر الحديث، وكان يتسم بالوقوف في وجه التفكير المدرسي (الاسكلائي) وسيطرة الكنيسة الروحية في العصور الوسطى. وكان المثل الاعلى لهذه الحركة هو الثقافة الانسانية الخالصة،

واستكشاف اعمال الثقافات الكلاسيكية القديمة في الفن والفكر والادب وكانت النزعة الانسانية هي التي استهلت عصر النهضة والاحياء في اوربا.

النسبية : Relativism

نزعة فلسفية قائمة على تصور المعرفة الإنسانية بأنها معرفة جزئية لا كلية، نسبية لا مطلقة، والقائلون بهذه النزعة لا يعترفون بالمعرفة الموضوعية، إذ تتعارض النسبية مع الموضوعية، وتعدّ هذه النزعة مساراً فكرياً منتشراً في المذاهب المثالية والذاتية والمادية، والمبادئ المعرفية الفيزيقية، فضلاً عن رؤية النسبية للمستويات الأخلاقية على أنّها اعتقادات مجردة لا تخضع لحقيقة معينة، وهي ليست ملزمة بالتماثل مع السلوكيات الفردية، وتقود النسبية إلى مبدأ نفي إمكانية وضع معايير أخلاقية دقيقة يمكن إلزام الأفراد أو المجتمع بها.

النظرية الأحادية : Monism

مذهب فلسفي يؤمن بأنّ الأساس وراء كل الوجود هو مصدر واحد، وهناك مذهب أحادي مادي، ومذهب أحادي مثالي، فالماديون يعدّون المادة هي أساس العالم، بينما يعدّ المثاليون الروح أو الفكرة هي الأساس، وتُعدّ فلسفة (هيجل -1831) من أكثر الاتجاهات المثالية لمذهب الأحادية اتساقاً، أما الأحادية العلمية والمادية المتماسكة فتتمثل في المادية الجدلية التي تبدأ من القول : أنّ العالم بطبيعته مادي، وأنّ كلّ الظواهر في العالم ليست سوى أشكال متنوعة للمادة المتحركة، وتمتد المادية في الفلسفة الماركسية إلى الظواهر الاجتماعية أيضاً، والنقيض للنظرية الأحادية هو النظرية الثنائية (Dualism).

النظرية الثنائية : Dualism

مذهب فلسفي يؤمن بعدّ الجوهرين المادي والروحي مبدأين متساويين، وذلك على عكس النظرية الأحادية (Monism) ، واللجوء إلى النظرية الثنائية هو محاولة التوفيق بين المادية والمثالية، ويفضي الفصل الثنائي بين الوعي والمادة في النهاية إلى المثالية، وهذه النظرية من الملامح المهمة لفلسفة(ديكارت -1650)، وفلسفة (كانت -1804).

نظرية اللعب : Theory of play

نظرية تبحث في أوجه النشاط الكوني في إطار الحركة لا السكون، وفي إطار تكرارية الأقوال والسلوكيات المختلفة، وقد تمثلت المناهج النقدية الحديثة معطيات هذه النظرية محولةً مفهوم اللعب إلى ممارسة أدبية نقدية لا سيما في الميدان النقدي التحليلي للتفكيك، الذي استثمر نظرية اللعب في تفعيل الدوال، وتغييب المدلولات، بحيث أصبح الدال يحيل إلى دال آخر في سلسلة دلالية لا نهائية.

نهاية التاريخ : The End of History

مفهوم أطلقه الباحث الأمريكي (فوكوياما) على مسار التطور التاريخي للسياسة العالمية، ورأى أنّ تلك السياسة ستقود إلى تبني الديمقراطية الليبرالية بوصفها النهج السياسي الذي يصلح لقيادة العالم وتسيير شؤونه، ولا شك أنّ هذه الدعوة تقود إلى ترسيخ مفهوم الهيمنة الأمريكية، وتثبيت سطوتها على العالم.

هسهسة اللغة : Bruissement of Language

مصطلح أطلقه (رولان بارت -1980) على سلوكيات تلقي النص، والشعور بلذته، والهسهسة صوت يسبق ممارسة العملية الجنسية، وقد استثمره (بارت) في تصوير إمكانيات اللغة من تقديم المتعة إلى القارئ ثم الوصول به إلى مرحلة التلذذ.

هوية الأضداد : Identity of Opposites

مصطلح يُطلق على تمثل الأضداد على نحو يقود إلى التوافق بينها، مما يفضي على عملية الجدل صفات الحركة والصيرورة الآنية، والعينية المنظورة.

وحدة الوجود (الفكر الحلولي) : Pantheism

اتجاه لاهوتي فلسفي يذهب إلى أنّ الإله هو مبدأ لا شخصي، وهو ليس بخارج عن الطبيعة بل هو متوحد معها، ويشير هذا الاتجاه إلى رؤية الله في كل

الموجودات، ويرفض العنصر الخارق المستند إلى سلوكيات الطبيعة، وأصبح هذا الاتجاه يعبر عن وجود العالم في الله، ووجود الله في العالم.

الوضعية : Positivism

تيار من المثالية الذاتية، يذهب إلى نكران أنّ الفلسفة هي نظرة شاملة للعالم، ويرفض المشكلات التقليدية للفلسفة من مثل علاقة الوعي بالوجود، ومشكلة الحقيقة، والخلود، والمطلق، ونحو ذلك بوصفها مشكلات ميتافيزيقية، وغير قابلة للتحقق من صحتها بالتجربة، وتحاول الوضعية إيجاد منهج فلسفي للبحث، يقف أمام التناقضات الكائنة بين المادية والمثالية، وتدعو أيضاً إلى الوصف الخالص للواقع وليس تفسيره حسب.

الوضعية المنطقية : Logical Positivism

اتجاه فلسفي منبثق من الوضعية، يؤكد على أستحالة قيام فلسفة علمية أصيلة من دون التحليل المنطقي للعلم، ووظيفته التخلص من الميتافيزيقا، والتحقق في البناء المنطقي للمعرفة العلمية بهدف تحديد القضايا الأساس، أو تحديد المعنى الذي يمكن تحقيقه تجريبياً عن طريق التأكيدات العلمية.

التحليل Analysis **:**

يعني فك كل ما هو مركب إلى اجزاءه وتقابله كلمة تركيب التي تعني بناء (الكل) من الاجزاء، ويشير للفلسفة التي تعني فك او رد الموضوع إلى عناصره الاولية' لذلك فالتحليل قد يكون (مادياً) اذا كان الموضع الذي نتناوله بالتحليل مادياً مثل تحليل الماء إلى اوكسجين وهيدروجين، او عقلياً مثل تحليلنا لفكرة ما، او لمفهوم معين لغوياً او نفسياً ، والتحليل كلمة يونانية الاصل (Analysis) تعني عملية التفتيت الفعلي او العقلي للكل إلى اجزائه التي يتكون منها، وهي في الفلسفة تقابل عادة تركيب (Synthess) والتي تعني اعادة تكوين الكل إلى اجزائه، وكان للفلاسفة على مر تأريخ الفلسفة الطويل هدفان يقوم الاول: على بناء انساق من الميتافيزيقا و المنطق و الاخلاق، والثاني : هو توضيح افكار مبهمة، فمقصد الاول هو(تركيب) و الثاني هو(تحليل) الا انه

لايمكن التفرقة بينهما على نحو حاسم. لان ما هو تركيب من وجهة نظر معينة هو تحليل من وجهة نظر اخرى' أي ان عمليتي التحليل و التركيب متلاصقتان و متداخلتان في عمل الفيلسوف و هذا ما يقود إلى ان الفلسفة على مدى تاريخها من الصعب تحديد مشكلاتها الكبرى وحلها ضمن منهج محدد لان سعة الموضوع الفلسفي و عمق طرح المشكلة لا يؤدي غرضه اذا تحدد بمنهج معين او وفق رؤية محددة، وهذا ليس عيباً في الفلسفة انما سعة الرؤية العقلية والفلسفية للموضوع و المشكلات تجعل اعتماد فيلسوف وظيفة منهجية او مبدأ محدد غالباً ما تؤدي إلى نقص في جوانب اخرى، فالتحليل غالباً ما يوضح على انه نوع من الترجمة او اعادة الصياغة (paraphrase) اذ انه ترجمة داخل لغة معينة وليس من لغة اخرى، أي ترجمة من صيغة قليلة الوضوح إلى اخرى اكثر وضوحاً من صيغة مضللة إلى صيغة اخرى غير مضللة، فالتحليل يكون من هذه الناحية على أنواع :

1- **التحليل الفلسفي** : ويمكن تسميته أيضاً بالتحليل المعرفي حيث يحلل الفيلسوف الموضوعات أو القضايا إلى مكوناتها، كما فعل (كانت) في تحليله " للظاهرة "، و(مور) في تحليله لجملة " الوجود هو الإدراك "، وكما فعل (رسل) في تحليله " معرفتنا للعالم الخارجي ".

2 – **تحليل منطقي** : الاستعانة بالمنطق والقوانين المنطقية لبيان النتائج المترتبة على بناء القضايا المختلفة مع التركيز على العلاقات بين عناصر القضية من ناحية وبين القضايا المختلفة من ناحية اخرى، أي ان الفيلسوف يحلل اقوالاً لأوصاف ما في (التغلب على الميتافيزيقيا بالتحليل المنطقي للغة)'

3 – **التحليل الميتافيزيقي** : وهو التحليل الذي يحاول الفيلسوف من خلاله التوصل إلى المكونات النهائية للواقع او الحقيقة كما فعل (لايبنتز) في تحليله الحقيقة إلى مونادات، وكما فعل (رسل وفتنجنشين) في تحليلهما العالم إلى ذرات منطقية.

4 ـ **تحليل لغة العلوم** : وهو التحليل الذي يمارسه فلاسفة العلم في محاولتهم لتحليل العلم إلى المفاهيم و المبادىء و النظريات التي يقوم عليها العلم او

طبيعة العلاقا ت وكذلك محاولة التجريبية المنطقية لايجاد (منطق موحد للعلوم) و جعل الفلسفة علمية.

5 - **تحليل لغة الحياة اليومية** : وذلك للتوصل إلى القواعد الصحيحة لاستعمال اللغة والتأكيد على ضرورة ما في الخطاب الفلسفي، وهذا ما وجه اليه جهود كل من (مور و فتجنشتين) في فلسفة المأخرة وذلك من خلال تحليل اللفظ بناءاً على طريقة استعماله، اما الجانب التركيبي فالمقصود به ترتيب قضايانا الجديدة ترتيباً يختلف عن ذلك الذي بفضله اكتشفناها بحيث نبدأ بالقضايا الاساسية ثم يليها ما نستنبطه منها والقضايا الاساسية هنا هي ما لها سبق معرفي (ابستمولوجي) او وجودي (انطولوجي) والفرق ما بين الجانبين هو ما بين التحليل (المنطقي) من جهة والتحليل المعرفي او الوجودي من جهة أخرى.

الوعي : Conscious

أعلى أشكال انعكاس الواقع الموضوعي، وهو كامن في الإنسان وحده، والوعي هو المجمل الكليّ للعمليات العقلية التي تشترك إيجاباً في فهم الإنسان للعالم الموضوعي، ولوجوده الشخصي، ويرجع أصله إلى العمل، والى النشاط الإنتاجي الاجتماعي، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بظهور اللغة وفلسفتها، وهي قديمة قِدم الوعي، ولها تأثير كبير في ظهوره وتشكيل التفكير المنطقي المجرد، والوعي هو التفكير المنطقي المتسلسل المنتظم، وما عدا ذلك فهو تمثلات أو علامات لضعف الوعي أو عدم مقدرته على استيعاب الموجودات، وتقديم المفاهيم، وهو ادراك النفس لاحوالها وافعالها او هو حضور العقل امام ذاته في فعل الادراك والحكم، والوعي يفترض القدرة على التمييز بين القوة المفكرة وبين الموضوعات المفكر فيها، ويقول (ارنست كاسيرر) " ان تصور الوعي هو حرباء الفلسفة حقاً اذ هو يدخل في مختلف ميادينها ولكنه لا يتخذ في أي ميدان منها نفس الشكل بل هو في تغير مستمر "، كما يشير (برجسون) ان الوعي يعني التذكر الحاضر لان اللاوعي يمكن ان يعرف بأنه الوعي الذي لا يحتفظ بشيء من ماضيه، والوعي ايضاً هو التوقع للمستقبل ومن هنا جاءت الثنائية بين المادة

والوعي وهي ثنائية يعبر عنها في العبارة التي تقول " المادة ضرورة، اما الوعي فحرية "ولكن هذه الثنائية لا تبقى هكذا ابداً اذ يقول (برجسون) " ان هذين الوجودين : المادة والوعي يصدران عن ينبوع مشترك وهذا امر لا يبدو لي قابلاً للشك ".

رقصة التارانتيلا Tartnilla Dance :

اسم الرقصة مأخوذ من اسم الرتيلاء بالايطالية (تارانتولا) المأخوذ بدوره من اسم مدينة (تارنتا) في أقصى جنوب ايطاليا حيث يكثر هذا النوع من الهوام، وكان يظن أن لدغة الرتيلاء تسبب خدراً ذهنياً قوياً أو اكتئاباً شديداً لا يمكن تبديده إلا بالتحرك العنيف، ومن هنا نشأ في اللغات اللاتينية الأصل تعبير "ملدوغ من رتيلاء بمعنى بالغ الاهتياج".

القلق Anxiety :

يعرفه (يونك) بأنه رد فعل يقوم به الفرد حينما تغزو عقله قوى وخيالات غير معقولة صادرة عن اللاشعور الجمعي، فهو خوف من سيطرة محتويات اللاشعور الجمعي غير المعقولة التي ما زالت باقية من حياة الإنسان البدائية، ويعرفه (فرويد) بأنه الفزع من أن يكون الفرد دونما سند أو عون ووحيد في عالم عدواني وغير ودي وقد يكون القلق زائفاً غير واقعي أو عاماً شاملاً، وقد يكون متصلاً بموضوعات أو مواقف خاصة كالإرهاب، والقلق حالة من الخوف الغامض الشديد الذي يتملك الإنسان ويسبب له كثيراً من الكدر والضيق والألم، ويمكن تعريفه بأنه حالة انفعالية مزمنة ومعقدة وهي صفة مميزة للعديد من الاضطرابات العصبية والعقلية وهو استجابة انفعالية لخطر يكون موجهاً إلى المكونات الأساسية للشخصية، ويشير القلق الى حالة من التوتر الشامل والمستمر نتيجة تهديد خطر فعلي أو رمزي قد يحدثه ويصحبها خوف غامض وأعراض نفسية وجسمية، كما يشير القلق الى حالة انفعالية تلازم الفرد بصورة مستمرة أو شبه مستمرة من حالات الانزعاج وعدم الارتياح والضيق والتوتر والكدر تجاه الموضوعات والمواقف التي يدركها في المجال الصحي، الاجتماعي، الانفعالي، والدراسي، ومجال المستقبل، ويمكن تقسيم القلق على عدة أقسام منها:

أ- القلق السوي:

ويكون موضوعياً، خارجياً أو ذاتياً داخلياً بحيث يعزى إلى موقف محدد وكما يحدث في زمن معين، ويعد حينئذ استجابة سوية لمواقف طبيعية لدى معظم البشر، ومن الأمثلة لهذا النوع من القلق ما يمر به الطالب قبل الامتحان أو ما يشعر به الأب لدى مرض أبنه ومن هنا يسمى بالقلق السوي أو الموضوعي أو الحقيقي.

ب- القلق المرضي:

وهو امتداد للقلق الطبيعي لكنه يضعف القدرة على التكيف ويقلل من كفاءة الشخص إذ يصبح بحد ذاته عنصراً شاغلاً للفرد عن أي مواجهة فعالة، مستنفذاً لطاقته النفسية والجسدية ويحرم المصاب من الاستمتاع بكثير من مباهج الحياة ويعمل على إعاقة الفرد من القيام بأي عمل من الأعمال مما يستدعي التدخل والمساعدة على التخلص من ذلك، ويقسم القلق أيضاً على:

أ- القلق الموضوعي (الواقعي):

وهذا النوع من القلق أقرب منه إلى الخوف يكمن مظهره في العالم الخارجي كإدراك الفرد لسيارة مسرعة نحوه فقد سائقها القدرة على السيطرة عليها، وهنا يشعر الفرد بالقلق، ويمكن أن ينتمي هذا القلق إلى (القلق خارجي المنشأ) الذي يكون استجابة سوية للضغط من خارج الفرد والفكرة هي أن الفرد يمكن أن يميز مصدر القلق أو ما يبرره.

ب- القلق العصابي:

وهو ما كان مصدره غير معروف لدى الفرد وينتمي إلى (القلق داخلي المنشأ) وأسبابه لا شعورية مكبوتة غير معروفة ولا مبرر لها ولا يتفق مع الظروف الداعية إليه وقد يعيق التوافق والإنتاج والتقدم والسلوك العادي، ويميز (فرويد) بين ثلاثة أنواع من القلق العصابي وهي: (1) القلق الهائم الطليق، (2) قلق المخاوف المرضية، (3) قلق الهستيريا.

جـ- القلق الخلقي (الذاتي):

هو الإحساس بالإثم أو الخجل بحيث لا يستطيع أن يهرب من ضميره أو يفر من نفسه، وهنا يثور القلق وكأنه نذير خطر، وبأن هنالك دافعاً محظوراً كان مصدراً للألم والعقاب يوشك على الانطلاق ويهدد الأنا المثالية التي كونها الوالدان عند الفرد، ومصدر القلق الخلقي كامن في تركيب الشخصية كما هو في القلق العصابي.

الحوارText:

الكلام بين شخصيتين او اكثر وقد يكون شعراً او نثراً، عامياً او فصيحاً تبعاً للوضع الاجتماعي لكل شخصية، وتعني الكلمة محادثة او تجاذباً لاطراف الحديث تتبع تبادلاً للاراء والافكار وتستعمل في الشعر والقصة والروايات والمسرحيات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل الى الامام او هو حديث يجري بين شخصيتين او اكثر في العمل القصصي او بين ممثلين او اكثر في العمل المسرحي، ومن المعلوم ان الحوار في المسرحية في البدايات الاولى كتب بطريقة الشعر، أي انه كان بصيغة الحوار الشعري، واكثر ما يميز المسرحية عن غيرها هو الحوار بأعتباره الوسيلة التي تعتمدها المسرحية وتجعلها تمثل على خشبة المسرح، فالحوار يميز المسرحية عن القصة والرواية، بأعتباره الوسيلة الرئيسة للتعبير في الدراما، اما الحوار الداخلي المتعلق بخطاب الشخصية الموجهة الى ذاتها فيكون صادراً منها واليها، ومتولداً استجابه لعالمها الداخلي الذي يحركه صراع معين، فتتجه الذات الى الداخل استجابة لحالة الصراع هذه، ومن اهم الاليات التي تستخدم في الحوار الداخلي (المنولوك) كونه نشاط احادي لمرسل، في حضور مستمع وهمي او حقيقي فالحوار هو المظهر المادي لجميع مقومات المسرحية وغايتها فعن طريقه تحقق الصلة بين المسرح والمتلقي، لذلك فأنه يقيم جدلاً بين شخصيات العالم المسرحي (الوهمي) وعالم المتفرج الواقعي، الذي يكون فيه المتلقي على صلة تامة بكل ما يشاهده معروضاً او ما يسمعه او يقرأه.

المرجع Reference :

هو العلاقة التي تكون بين العلامة ومرجعها والشيء الواقعي من العالم، اذ تدل عليه كالمرجعية النفسية للخطوط والألوان والأشكال" وجاء في نظرية(بيرس) السيميائية " كل إشارة موضوع تشير اليه، غير انه لا يشترط ان يكون لهذا الموضوع وجود فيزياوي، فقد يكون فكر او شكل حلمي او مخلوق متخيل.

التماثل analogy

عرفه (بياجه): "بأنه التوازن المحتمل للهيئات والفضاءات المتساوية الموجودة بينهما كالخط المشترك (المحور) او النقطة (المركز)" والتماثل يكون على الجانبين والطرفين والتماثل الشعاعي اهم القواعد التي تقوم عليها بعض التكوينات الزخرفية، التي ينطبق احد نصفيها على النصف الاخر تمام الانطباق، والتماثل نوعان تماثل نصفي – تماثل كلي، والتماثل النصفي يشمل التكوينات التي يكمل احد نصفيها نصفها الاخر في اتجاه متقابل، وابرز الامثلة عليه في الطبيعة الفراشات، والتماثل الكلي فيه يكتمل التشكيل في تكوينين متشابهين تماماً في اتجاه متقابل، وهو طريقة في دراسة الاشياء، ووسيلة لتوسيع معارفنا عنها، ومن ملاحظة تشابه الاشياء في جوانب معينة نخلص إلى القول بالتشابه في جوانب اخرى، ويدعى هذا البرهان المماثلة، او قياس التمثيل ويسمح ذلك بسحب المعارف، المحصلة عن موضوع اخر، ولكن مثل هذا السحب للمعارف يبقى ظنياً في معظمه، ذلك ان التشابه بين الاشياء يكون غير كامل عادة، ففي ضوء اشتراك الاشياء في بعض الصفات لا يمكننا القول دوماً وابداً بأشتراكها في باقي الصفات، اما مصطلح "المتماثلات Homofomeries" معناها في اليونانية الاجزاء المتماثلة، وهو اصطلاح استخدمه (اناكسوغوراس) كان يعتقد ان كل الاشياء هي عدد لا متناه من جزئيات ذات خواص مختلفة وكل من هذه الجزئيات منقسم إلى عدد لا متناه من الجزئيات المماثلة، ويذهب إلى ان المتماثلات هي الجزئيات المماثلة نوعياً.

الشفرة Code :

هي نسق من العلامات والعلامة تتكون من جزئين هما الدال signifier والمدلول signified ، وان العلاقة بينهما اعتباطية لانها ليست ذات صلة طبيعية بالمدلول، والصفة الثانية للعلامة هي الطبيعة الخطية للدال وعليه تكون الشفرة بأئتلاف دوال ومدلولات عدة مختلفة او متشابهة او متكررة، وتتراوح العلاقة بين مجموعة العلامات المكونة للشفرة بين الاعتباطية والقصدية (الناتجة عن ضرورة) واغلب الشفرات تكون قصدية، ان المعنى يظهر من تفاعل العلامات، وان العالم الذي نعيش فيه ليس عالم حقائق، بل عالم علامات عن الحقائق التي تشفرها ونحل شفراتها بصورة مستمرة من نظام إلى اخر، ان الشفرة ضرورة لازمة وذات حضور واجب، كما انها ضرورة لجميع عمليات الاتصال، فالشفرة هي الوحدة الاساسية التي لا غنى عنها لايصال اية رسالة، ولما كانت الشفرات ناتجة عن العرف الاجتماعي فغالباً ما تنتج شفرات فرعية او مرادفة تفرضها الحاجة، وبمرور الزمن تمتلك درجة الثبات الذي يمنحها صفة العمومية والشمول.

الاغتراب Alienation :

حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريباً وبعيداً عن واقعه الاجتماعي وينطوي المصطلح على مفاهيم متعددة تعدد الفلاسفة الذين الحوا على استخدامه خصوصاً (هيجل، وفرويد، وماركس) الذي أربط الاغتراب بتقسيم العمل والتوزيع الغير متكافئ للسلطة والأرباح والاغتراب هو" الانخلاع و الانفصام عن الذات والانوميا (Anomie) والأشياء أو التذمر والعداء والعزلة وانعدام المغزى في واقع الحياة والإحباط (Frustration)، والاغتراب عدم التوافق بين الماهية والوجود، فهو نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الصحيح كما يشير الى عملية انسلاخ الإنسان عن واقعه وعجزه بالارتقاء إلى ما هو أفضل لتحقيق ذاته ومن دلالاته : الانفصال، الاستلاب، الهروب، العجز، العزلة، الجنون، انعدام الشعور بمغزى الحياة، الخوف، ضعف الروابط الاجتماعية اذ إنّ الاغتراب هو مفهوم إنساني حظي بأهتمام كبير من قبل العلماء والفلاسفة والأدباء، وهو مفهوم قديم إذ يمكننا تلمس بداياته في الكتب الدينية القديمة، وكذلك في كتابات

الفلاسفة اليونانيين القدماء، لذا أقدم المفكرون على استخدام مفهوم (الاغتراب) للتعبير عما يشعر به الإنسان المعاصر من غربة وما يحسه من زيف الحياة وعتمتها التي تحدث له، لذلك تُعد هذه المتغيرات من أعقد قضاياه وسبب ازدياد نموها وأتساعها، سميت هذه المتغيرات (بالاغتراب)، أما علم النفس فهو ينظر إلى هذا المصطلح على أنه شعور بالعزلة والتفكك وغياب علاقات الصداقة الحميمة بين الناس، فقد رأى (سيكموند فرويد) " إن الحضارة في مطالبها المتعددة التي قد لا يقوى الفرد على تحقيقها تنتهي به إلى ضرب من الاغتراب وكره الحياة التي يحباها، أما في الإطار الاقتصادي، فيؤكد (أريك فروم) بأن الاغتراب هو " تلك الحالة التي لا يشعر فيها الإنسان بأنه المالك الحقيقي لثروته وطاقاته بل يشعر بأنه كائن ضعيف يعتمد كيانه على وجود قوى خارجية لا تمت لذاتيته بصله "، ويعني حالة انفصال واستلاب، وهو إحساس الإنسان بأنه ليس في بيته وموطنه أو مكانه، وفي الطب يعني : الاضطراب العقلي الذي يجعل الإنسان غريباً عن ذاته ومجتمعه، وفي الفلسفة يعني : غربة الإنسان عن جوهره وتنزله عن المقام الذي ينبغي أن يكون فيه، أو عدم التوافق بين الماهية والوجود.

المونودراما Monodrama:

إنّ كلمة (مونودراما – Monodrama) مكونة من جزأين هما :

أ. (مونو Mono) : وتعني الواحد أو مفرد أحادي.

ب. (دراما Drama) : " وهي كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى (الفعل)"

وتعرف على أنها المسرحية ذات الشخصية الواحدة كما يمكن تعريفها بأنها المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو يتقمص وحدة أدوار مختلفة ويمكن القول بأن المونودراما تطلق على تلك المسرحيات المبنية على نوع (المونولوج) لشخصية واحدة، والمونودراما هي المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلاً واحداً – أو ممثلة - واحدة لكي يؤديها كلها فوق الخشبة، والمونودراما فن من الفنون الدرامية وهو من اشكال المسرح التجريبي التي تطورت

وأتسعت رقعتها خلال القرن العشرين والقائمة على ممثل واحد يسرد الحدث عن طريق الحوار، والمونودراما " خطبة أو مشهد مطول يتحدث خلاله شخص واحد، فهو نص مسرحي أو سينمائي لممثل واحد، وهو المسؤول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنباً إلى جنب مع عناصر المسرحية الأخرى، وفي بعض الأحيان يستعمل تعبير رديف هو عرض الشخص الواحد One Man Show، أو الـ solo play عند الألمان، والمونودراما بهذا المعنى تختلف عن المونولوج Monologue، حيث "أن المونودراما هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح، فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض و إلا انتفت صفة "المونو" (كلمة يونانية الأصل mono بمعنى واحد) عن "الدراما"، اما المونولوج فهو لشخص واحد لكنه يمكن أن يكون مونولوج في مسرحية بها العديد من الشخصيات، ويكون هنا بغرض مناجاة الذات وكشفها للجمهور ولابد أن يتسم الممثل بأمتلاكه لأدواته سواء في إلقاء الكلمات أو الحركة المسرحية والنبرة الصوتية، كل هذه العناصر تتألف حتى تنشأ العرض المسرحي، ويعتبر الكثيرون أن أصل هذا النوع يعود إلى ما قدمه الممثل والكاتب المسرحي الألماني (جوهان كريستيانابراندز) عام 1775-1780، لكنه لم يلقى رواجاً كبيراً لأنه لا يعد حواراً ثنائياً، ويعود أوّل نص مسرحي يصنف كمونودراما مكتملة الشروط الفنية إلى الفيلسوف والمفكر الفرنسي (جان جاك روسو) وكان ذلك عام 1760م، وهو نصه (بجماليون) ولكن أول من أطلق مسمى مونودراما على نصه (مود Maud)كان الشاعر (ألفريد تينيسون Alfred Tennyson) في العام 1855م، لاحقاً بدأت نصوص المونودراما تتكاثر ويرتفع لها الصوت، والمونودراما كفن ارتبط بإرهاصات المسرح الأولى عند اليونانيين، فمنذ نشأته، أعتمد المسرح، وبعد أن كان لا يعدو كونه طقوساً تعبدية، على الممثل، الذي انتقل مع المسرح اليوناني القديم من مرحلة السرد إلى مرحلة التمثيل مع أول ممثل في التاريخ (ثيسبيس Thespis)، والذي أخذ من اسمه المصطلح الأنجليزي Thespian ويعني مسرحي أو ممثل، ومع أن المونودراما لم تتبلور إلا أبان الحركة الرومانسية، التي بدأت تجتاح أوروبا منذ النصف الثاني من القرن العشرين إلا أن

جذورها تعود لبدايات الدراما الأولى، كالدراما الأغريقية القديمة التي ينفرد بها البطل بحديث مطول خاص به بينما ينصت الجميع حتى يتسنى له أنهاء حواره، لكن هذه الدراما أهتمت بالخاص في إطار العام إضافة إلى ذلك وجود الجوقة المعلقة في الحوارت، وقد ظلت هذه الصولوهات على هذه الحالة حتى عصر النهضة في التراجيديات، التي تأثرت بحركة إحياء الكلاسيكيات وإلتزمت بالقواعد الجامدة التي سنها نقاد فترة عصر النهضة، ففي هذه المرحلة إحتل الممثلون الذين كانوا نجوم العصر، المسرح فترات طويلة يلقون على الجمهور جمل جوفاء تحوى المواعظ الأخلاقية التي لا تتصل بواقع المسرحية المقدمة، وهذه الفترة أمتازت بالجودة اللغوية والبلاغية على حساب الفعل الدرامي المقدم لكن تقدم بعض الكتاب ورفضوا هذه القولبه لينقلوها لخدمة الدراما في ما يعرف بالفترات الذهبية كالمسرح الأليزابيثي، من بين هؤلاء كان الكاتب (وليام شيكسبير) الذي أستغل هذه الحوارات الخاصة لتصبح مونولوجات درامية تفصح عن خلاجات الشخصية وما تحمله من أفكار ومشاعر، موظفها لخدمه الفكرة الأساسية والقضايا التي تفجر في أعماله ومن أشهر المونولوجات في أعماله مونولوج "ماكبث"، "الليدي ماكبث" إلى جانب مونولوج "عطيل" الشهير و"هاملت" و"لير" هذه المونولوجات خدمت الدراما كما خدمت الشخصيات وعمقت من ملامحها، لكن بأستثناء (شيكسبير) وقلة من مسرحيين ففي هذه الفترة أستمرت الخطابات البلاغية جامدة نظرًا لسيادة التيار الكلاسيكي المحافظ خاصة بعد فشل الثورة الجمهورية في إنجلترا وعودة الملكية مرة أخرى في عام 1660، خاصة أن هذه المونولوجات تهدف إلى استيطان الفرد لذاته وسكنه خياله وبعده عن الجماعة مما جعل المنظمات الحكومية تفطن لأنها خطر على أنظمتها ولأنها تعطى مساحة كبير للفرد دون الجماعة مما يعزز سمة التجديد والنزعة الثورية، وانطلاقاً من النزعة الفردية التي كانت الهدف المرجو من المونودراما لكنها كانت أحد أسباب انهيار هذا النوع الفني، جعلت الحركة الرومانسية من الأنسان محور الكون مما أزعج دعاة الثورة الأجتماعية فأتجهوا تدريجياً للعلم الجماعي، بينما انزوى دعاة تقديس الفردية والفرد في غياب الغيبيات الرمزية المنفصلة عن الواقع المعاش، ونشأ بديلاً عنه المسرح الواقعي إلى

جانب المسرح الرمزي وتراوى مسرح المونودراما بطابعه الفردي المنافي لفكر المسرح الجماعي، لكنه وجد ملاذه فى مجال الشعر فظهر ما يعرف بالقصائد المونولوجات الدرامية للشاعر الإنجليزى (روبرت براونينغ)، وتفتقر المونودراما للحس النقدى، فهي فى الأغلب تعرض هم الفرد دون الالتفاف للمجتمع و حينما تنظر للمجتمع تراه من منظور ذاتى، ويختلف المونولوج عن المونودراما، فالأخيرة هي حديث مطول لفرد واحد قائم عليه العمل ككل و هو محوره، أما المونولوج " المناجاة " وهو حديث من المفترض أنه داخل الشخصية، يلقيه وحدها داخل المسرحية و مع الشخصيات الأخرى، و بهذا فأن المونودراما هي شكل مسرحي مستقل، أما المونولوج فهو جزء من المسرحية، ويعد المسرح فن جماعي يتضمن مجموعة متنوعة من الفنون الفردية التي تخلق معاً تشغيل كامل لهؤلاء الأشخاص أنفسهم الذين يلتقي في مكان معين (المسرح)، في وقت معين (مسرحية)، ولغرض معين (التجربة الفنية)، واتفقت فيما بينها على لعب لعبة جماعية لخلق المسرح وخبرة فنية، و لكن تعمل المونودراما بآلية مغايرة رغم وجود نفس العناصر بداخل الكواليس لكن ليس نفسها على خشبة المسرح فهناك فرد واحد فقط يطرح ما يريد على الجمهور الجالس أمامه، وتعد المونودراما أحد الوسائل التي استخدمها المخرج الألمانى (اروين بيسكاتور -1966 :1893)(لتنمية المسرح السياسى الوثائقى لما تحمله من كسر للإيهام و حدود السرد المسرحى التقليدى بجانب أنها تحمل قدر من الذاتية والتوجه للجمهور خاصة أنه كان يهدف التوجه للجمهور لتوعيته وتحريضه على النضال ضد المجتمع الرأسمالى الطبقى، و التبشير بالاشتراكية للوصول إلى مجتمع العدالة الاجتماعية، لهذا لم يكتفى برفع الشعارات السياسية للتغيير وإنما لمحرك قويي مباشر لهذا لجئ للمونودراما كما في " مسرحية طريق الآلآم " وهي مونودراما معتمدة على أحداث حقيقية و المواد الخام التي تم تجميعها من الرحلة التي خاضها (ديفيد هير) إلى الأراضى المحتلة وإسرائيل عام 1997 و التي يقدمها على شكل مونولوج درامى مطول يستعرض به وجهتى النظر من خلال مجموعة شخوص من الطرفين، حيث ان بعض المسرحيين مثل (بيتر بروك) حيث إذ يرى "أن المونودراما تفقد المسرح الكثير من ألقه ووهجه الخاص، لأنها تعتمد الممثل الواحد الذي ينبني عليه العرض بأكمله، فلا تفاعل بين ممثل أول

وممثل ثان ضمن ثنائية الأخذ والرد، التي تؤسس لفعل درامي حقيقي على الخشبة"، و يصطلح عليها بالوحدانية، ومع شيوع هذا النوع من الفن وتملكه لمساحة من الاهتمام من قبل المسرحيين والمسؤولين عن المسرح حول العالم، إلا أنه يواجه إشكالية حقيقية، وهي إشكالية التلقي، فالجمهور هو الحكم الأول لأي عرض مسرحي، وهو الذي يقرر نجاحه من فشله من خلال استجابته وتلقيه لهذا العرض، لذا تلقى المونودراما نفوراً من جمهور المسرح، وتبدو أكثر نخبوية، يتابعها الخاصة، إلا ما ندر من تجارب مونودرامية تمسكت بالجماهيرية بتناولها لقضايا تهم الجمهور ولكنها لا تتنازل عن القيمة، فيمكن أن يكون بالنسبة للجمهور موضوع ليس ذي أهمية، أو نص لا يحمل مقومات الجمال، نص لا يحمل سحر نص المونودراما وفرادته، ونص ذي حوار سردي مترهل لا حيوية فيه.

تشكيل ما بعد الحداثة Construction After (post- modernity)

هو منظومة ألأجناس الفنية المتنوعة (رسم، نحت، تصميم...) التي تشكل هوية التشكيل الجمالي والفني لتيارات ما بعد الحداثة، عبر سيادة ثقافة الاستهلاك والتداخل الاجناسي للفنون، ويعرف التشكيل بأنه بناء من العلاقات، هذا البناء يجيء مماثلاً للبناء الدينامي الخاص بالخبرة البشرية، لهذا يستطيع ان يعبر عنها ، والتشكيل هو تصوير، حتى وهو يشتغل على الإشارات والعلامات و الرقوش والموتيفات غير الدالة بذاتها، فأن الصور التي تشكل تركيبة العمل الفني تكون ذات بنية بلاغية كامنة أو معلنة، اما كلمة ما بعد الحداثة فتعبر عن مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة الغربية تتميز بالشعور والإحباط من الحداثة ومحاولة نقد هذه المرحلة والبحث عن خيارات جديدة وكان لهذه المرحلة أثر في العديد من المجالات، وما بعد الحداثة تعني حرفياً 'بعد الحداثة'، في حين أن "الحديث" في حد ذاته يشير إلى شيءٍ ما "متصلٍ بالحاضر"، فإن حركات الحداثة وما بعد الحداثة تُفهَمُ على أنها مشاريعُ ثقافية أو على شكل مجموعةٍ من وجهات النظر، وهي تُستخدمُ في النظرية النقدية لتشير إلى نقطة انطلاق أعمال الأدب والدراما والعمارة والسينما والصحافة والتصميم، وكذلك في مجال التسويق والأعمال التجارية، وفي تفسير التاريخ والقانون والثقافة والدين في وقتٍ متأخرٍ من

أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، ويعتبر مصطلح ما بعد الحداثة بفرعيه من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية من القرن الماضي، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره، فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني (آرنولد توينبي) عام 1954م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي (تشارلس أولسون) في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) ويحدد زمانها بعام 1965م، ولعل الأصعب من تحديد أصول المصطلح هو تحديده كمفهوم نقدي أو فكري وكذلك تحديد مساحة (أو مساحات) نشاطه، إذ إن حركة ما بعد الحداثة اليوم نشطة فاعلة في كافة الفضاءات الثقافية الغربية: السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية والنفسية والمعرفية والأنثروبولوجية وغيرها من مشارب الحياة العليا والدنيا على السواء، فهي كمفهوم تعم أنواع الدراسات الحديثة كافة التي تتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية الثقافية اليومية، ويختلف دارسو وممارسو التوجه ما بعد الحداثي فيما بينهم، لكنهم يجمعون على أن ما بعد الحداثة أبرز ما تكون في فن العمارة وتخطيط المدن وحياة المدينة، ولعل أهم أسباب غموضها كمفهوم نقدي وفكري هو اعتمادها على المكتشفات الجديدة كافة علمية كانت أو تكنولوجية أو فلسفية فكرية، ومما يزيد الغموض هو أن مابعد الحداثة مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، مجموعها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة، ويكون هذا الانقسام والتشظي سمتها القارة، على أن التوجه العام يميز بين قسمين كبيرين: ما بعد الحداثية Postmodernity كمظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفياً ومعرفياً، ثم ما بعد الحداثة Postmodernism كممارسة عملية وكتطبيق لهذه المنهجية والنظرية على حقل معين كالأدب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة، ولهذا يرى دارسوها أن هناك نوعين من الدراسات: أحدهما يعالج الحياة الاقتصادية والاجتماعية على المستوى المعرفي الابستيمولوجي ويرسي أسس التنظير لهذه الفضاءات (وموضوع هذا القسم من الدراسات هو "الثقافة العالية") والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس أو

حتى تستحق الاهتمام كمجال فكري أكاديمي كالفيديو وقصات الشعر والأزياء وأهميتها الثقافية (وموضوع هذه الدراسات: "الثقافة الدنيا")، ومن أهم الأسماء التي أسهمت في تشكيل ما بعد الحداثة في نوعها الأول هناك الأمريكي (فريدريك جيمسون) والفرنسيان (جان فرانسوا ليوتار، وجان بودريار)، أما ممارسو النوع الثاني فأكثر من أن يمثل لهم بأسم أو اسمين، ولأن كان الفصل بين ما بعد الحداثتين ممكنا على هذا المستوى، فإن الممارسات الحقيقية التطبيقة تقوم بتقويض اسس هذا التمييز، وهكذا يمتزج النوع الأول بالثاني مما يجعل التقسيم بينهما ضرباً من التعسف "الحداثي"، فأمتزاجهما سمة فارقة تميز ما بعد الحداثة عن غيرها، ومنظرو ما بعد الحداثة يعرفونها على أنها مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الاجتماعية الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي، فتنهار المسافة بين النظرية وموضوعها، ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه.ولهذا يرى منظرو مابعد الحداثة ان جزءاً كبيراً من مفهوم مابعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وبين ما تنتجه هذه البنية من معرفة، إذ إن هناك تداخلاً مستمراً بين أشكال المعرفة وبين ما تسعى إلى دراسته، ولعل أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها على أنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها، فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً، ورأت الحداثة أن مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة: أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية، وهكذا احتفت الحداثة بالصيرورة المستمرة المتشكلة أبداً وغير المستقرة على حال، لكنها أيضاً كانت تسعى في المقابل إلى إرساء الثوابت القارة التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته كما تحكم الصيرورة الثقافية فتفسر المتغيرات العابرة وتمنح مشروعية تبريرية عقلانياً لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنية، من هنا جاء التقابل الضدي بين الثابت والمتحول كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت الذي يتحكم بها ويمنحها نظاماً مستقراً أبدياً، وكان على

الحداثة أن تكون مشروعاً وضعياً يؤمن (منذ عصر التنوير) بفكرة التطور والتقدم الذي يبني على الماضي وينفصل عنه في آن، فهي ترى ان اللحظة المعاشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب التعامل معها ضمن كامل التاريخ، ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيراً علمياً حاولت الحداثة أن تزيل الأوهام والطلاسم التقليدية التي ارتبطت بالمعرفة وبالمجتمع وثقافته، ورأت أن مثل هذا التفسير والعلمية التي يتبعها من شأنها تحرير الإنسان وتوجيهه نحو قيم جديدة، ولذلك سادت في مشروع الحداثة مفاهيم وقيم الإبداع والاكتشاف العلمي والتميز الفردي على أنها غاية التقدم ونهاية مطاف التطور، ومن هذا المنطلق نادت الحداثة بشعارات خلابة مثل الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي، فكان من أهم نتائج هذا التوجه محاولة الهيمنة والسيطرة على القوى الطبيعية وعلى الطبيعة عموماً، كما آمنت إيماناً قاطعاً بالقدرة الإنسانية على فهم العالم والحياة والذات والتقدم الأخلاقي وإدراكه، وقد يرى بعض الكتّاب أن الاختلافات بين الحداثة وما بعد الحداثة ليست اختلافات شاسعة، وأنها مجرد اختلاف في الدرجة وليس في النوع، بل إن بعض أنصار الحداثة يذهبون إلى أن ما بعد الحداثة ليست سوى نوع من الألعاب اللغوية أو التلاعب باللغة الذي يحذقه فلاسفة ومفكرو ما بعد البنائية، وليس من شك في أن مفكري ما بعد الحداثة استحدثوا كثيراً من المصطلحات التي لم يستقر بعضها في شكله الأخير أو في معناه النهائي، وبعض هذه المصطلحات مستمد من كتابات ما بعد البنائية مثل التفكيك والإرجاء، ولكن البعض الآخر جديد مثل اللغة الطفيلية والعقلية الجدلية المنطقية Dialogic والتركيبة الاجتماعية والميتاحكاية والميتالغة وما إليها، وأنه إذا كانت ما بعد الحداثة لعبة لغوية، فإنها لعبة قوية وفعّالة تهدف إلى توجيه الانتباه إلى أبعاد الحقيقة الإنسانية التي كثيراً ما نغفلها أو حتى ننكرها تماماً، كما ترمي إلى إبراز الديناميات التي حاولت الحداثة طمسها أو إخفاءها أو على الأقل عدم الاهتمام بها على أساس أن الذي يهم في المحل الأول هو الأحكام الكلية الشاملة وعلى ذلك، فقد يمكن القول إن ما بعد الحداثة تبدأ من التشكك أو عدم الوثوق في كثير من الأسس والمبادئ العامة الكلية الشاملة التي سادت في عصر التنوير ووجهت

الفكر الحديث، أو حسب تعبير (جان فرنسوا ليوتار) إن ما بعد الحداثة تبدأ بالميل إلى التشكك فيما يسميه بالحكايات الثقافية العليا أو ما وراء الحكايات التي ورثها الفكر الحديث عن ذلك العصر، كما أنها ترفض التسليم بوجود أي مجموعة من المبادئ أو المعتقدات أو المسميات الفكرية العامة التي تسيطر على إبداعات مفكري عصر الحداثة، وإذا كانت الحداثة ترى أن النظرية العامة الشاملة الكلية تعكس الواقع، فإن ما بعد الحداثة ترى على العكس من ذلك أن النظرية لا تقدم في أفضل الأحوال سوى منظورات جزئية عن الموضوع الذي تدور حوله، ويمكن القول ان نحاتون محدثون عمدوا الى صياغة خطابهم النحتي بصورة مبالغ فيها من حيث الاحجام والاشكال الغرائبية، بما يوازي مظاهر الحياة الفارهة في ذلك المجتمع، او النزوع الى مخلفات الحروب وعوادم العجلات وعلب الكولا الفارغة مثلما فعل فنانو (البوب آرت) او المزاوجة بين الرسم والعمارة مثلما تجلى في اعمال (الاوب آرت) وتحديداً في اعمال (فازرلي) في فرنسا وفنون الحدث والمستقبل والمصادفة والواقعية الجديدة والسوبريالية، التى تستعير جزءاً من الواقع او المحيط وعزله عن الموجودات الاخرى ليصبح خطاباً بصرياً يعيد هيبة الطبيعة مرة اخرى بعد ان تجاوزتها فنون الحداثة، ولم يكتف فنانو مابعد الحداثة بهذا الحد، بل حاولوا نصب اعمدة وقطع قماش ملونة عبر طرق ملتوية ينظر اليها من الاعلى ليصبح هذا النمط جزءاً من تحولات العالم وتصور مدركاته وبهذا سجلت فنون مابعد الحداثة ولاءها للصورة والشكل واصبح النص متراجعاً او تابعاً في تبادلية تاريخية تعيد نفسها على الدوام بمحتوى مختلف، ولكنها لحظة مفارقة في الخطاب البصري سجلت حضورها في جسد التشكيل مهما كانت صيغتها وتبدياتها الاسلوبية.

الشخصية Personality:

هي مجموعة العناصر والميزات البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية التي تميز سلوك الفرد عن بقية الأفراد الآخرين، وتكتسب هذه العناصر والميزات عن طريق الوراثة أو البيئة الاجتماعية خلال المراحل التكوينية التي يمر بها قبل تكامل وتبلور شخصيته، وتعد تنظيم متكامل ودينامي للخصائص

الجسمية(مثل وظائف الجهاز العصبي المركزي وخصائصه المورفولوجية، ووظائف الحواس والغدد، وتعرف الشخصية بأنها مجموعة سمات الفرد كما تبدو في عاداته الفكرية، وتعبيراته، واتجاهاته واهتماماته، وأسلوبه في العمل وفلسفته في الحياة) ويمكن تعريفها ايضاً بأنها ذلك النظام الكامل بين النزعات الجسمية والنفسية الثابتة نسبياً والتي تميز فرداً معيناً، والتي تقرر الأساليب المميزة لتكيفه مع بيئته المادية والاجتماعية، كما تشير الشخصية الى مجموعة الخصائص التي تؤدي بالأفراد المتماثلين في الذكاء والمعرفة إلى الاستجابة بطرائق مختلفة لدى وضعهم في ظروف متشابهة، اما أصل كلمة الشخصية فمشتق من الكلمة اللاتينية (Persona) وتعني القناع الذي يضعهُ الممثل على وجهة من اجل تأدية دور يتناسب وتلك الشخصية أو الوجهة المستعار.

التمرد Rebel:

هو احد ابعاد الانسان الأساسية..ومن اجل ان يكون لهذا البعد قوامه الحي، يغزو التمرد الحياة ليستلب منها نسغ الوجود...حتى تصبح الحياة والتمرد وجهين لعملة واحدة ويصبح التمرد الشرط الرئيسي لوجود الحياة فهو "وسيلة من وسائل التكيف، تقود الناس الى الخروج من محيط التركيب الاجتماعي من اجل البحث او احداث تعديلات كبيرة في السلوك الاجتماعي بمعنى ان الفرد يتمرد على الاهداف والمعايير والقييم السائدة في المجتمع ويحاول احداث تغييرات فيها"، والتمرد هو "الحركة التي بواسطتها يثور انسان ما ضد وضعة، وضد الخلق كله هو "الخروج على نواميس المجتمع وقوانين النظام العام، وعدم الاعتراف بسلطان أي سلطة.

البناء الدرامي : (Dramatic structure)

هو " الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته، والذي يتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً، وطبقاً لمزاج معين، لكي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور"، ويعد "نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه، ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب، بل يقوم على التناقضات والتوتر والصراع الدرامي"، والبناء الدرامي هو ذلك الترتيب المعطى

لكافة الشروط الاجتماعية التي تحكم العلاقات البشرية السابقة للفعل وتكون بذلك هي المؤسسة له، اما البنية فهي ترتيب كافة الشروط الاجتماعية التي تنشأ نتيجة اختيار هذا الفعل أو ذاك في المسرحية وتكون لذلك ناجمة عنه، والبناء الدرامي هو " فن خلق الشخصيات وتنويعها وأنطاقها بما يليق بيسر الحركة في المسرحية، والمطابقة بين طبيعة الشخصيات والأحداث وحبك العقدة والتمهيد للصراع ثم الانتهاء به"، كما يقصد به الهيكل الدرامي المتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً لأحداث تأثير في الجمهور.

التغريب Alienation Effect :

يعرفه (بريخت) مسرحياً بأنه ليس مسألة اساليب فنية خاصة بل هو تغريب بطريقة الحياة اليومية فتأثير التغريب يحدث عندما يتغير الشيء المطلوب فهمه ولفت النظر اليه من كونه شيئاً عادياً معروفاً جيداً في الوقت الحاضر الى شيئاً متميز مدهش وغير متوقع، اما التغريب في العمل الفني فهو كسر المدرك والاتيان بمدرك جديد يعتمد المنطق والبرهنة والارتكازية، وقد يستخدمه الكاتب بتغريب الشكل والمضمون عن المؤلوف والمتداول ابتغاء اثبات منطوق او فكرة او نظرية، ويمكن تعريف التغريب بأنه خاصية بين القاريء والنص او هو نمط من الاداة وتعد العنصر الاساسي في الفن، واداة الفن هي اداة تغريب الاشياء، وهناك وظيفتان للتغريب الاولى: القاء الضوء على كل الاعراف اللغوية والاجتماعية مما يضطر القاريء الى رؤيتها في ضوء نقدي جديد وهذا ماقصده (بريخت) في ما اسماه بـ(جوهر التغريب)، والثاني :القاء الضوء على الشكل نفسه وترغم القاريء على تجاهل التصنيفات الاجتماعية وتوجيه الانتباه الى عملية التغريب بوصفها من عناصر الفن، أما هدف التغريب فهو كسر الإيهام بالواقع وجعل المتلقي واعياً منفصلاً بعقله من ناحية، ومشاركاً بعواطفه من ناحية أخرى في الحكم على (النص)، فضلاً عن ذلك، يرى (شكلوفسكي) بأننا " لن نحتفظ بطزاجة مدركاتنا الحسية عن الموضوعات... وأن الوظيفة الخاصة المسندة للفن هي أن يعيد لنا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات عادية في وعينا اليومي.

الانزياح، الازاحة Disphacement:

يعرف الانزياح بأنه كل خروج عن القاعدة العامة، اما الازاحة فهي مصطلح يستخدمه الناقد النفسي للاشارة الى تصور ليس له معنى محدد في الظاهر غير انه يحمل كثافة بصرية وشحنة عاطفية يتلقاها هذا التصور من تصور آخر يرتبط بسلسلة من التداعي والعاطفة انفصلت عن التصور الاصلي وتحولت الى تصور آخر لا علاقة لها به، اذ يستخدم مصطلح الانزياح على نطاق واسع اليوم في الدراسات الأسلوبية والبلاغية والنقدية واللسانية العربية، مما يعكس قبولاً ورضا بما يؤديه من قدرة على الوصف من جهة وما يمثله من مناسبة للثقافة العربية تراثاً وحداثة، حيث تتسع محاولات التأصيل للمصطلح انطلاقاً من مصادرة التناسب هذه، ورغم ما أثاره المفهوم من جدل وما تولد عنه من اتجاهات أثرت في الدراسات الغربية فإن جهد المثاقفة عند الدارس العربي لم يمتد إلى محاولة استيعاب ذلك الجدل الذي يعد توسيعاً لأمداء المصطلح بما يهيئه ليشكل نظرية في تحديد ماهية الأسلوب، واستثمار منظور الانزياح في تأسيس نظرية للأسلوب ومحاولة قراءة التراث الأدبي والنقدي العربي في ضوئه، رغم ما تعرض له مفهوم الانزياح من درس وتحليل فإنه لا يزال يرد في معاجم النقد واللغة مقترناً بما يثيره من إشكالات، ففي معجم اللسانيات يرد التعريف للانزياح: حين نقارن بين حالتين للغة و نلاحظ في واحدة وجود عنصر في الموضع الذي يشغله في اللغة الأخرى عنصر آخر له معنى مكافئ فإننا نحدد انزياحاً بين حالتين للغة، وهكذا يوجد انزياح بين اللغات والانزياح سمح بتشكيل أقسام للتنوعات المنتظمة، ونستطيع كذلك تحديد انزياحات جغرافية أو اجتماعية، وحين نعرف معياراً، بمعنى استعمال عام للغة المشتركة لعموم المتكلمين، نسمي انزياحا كل فعل للقول، وللانزياح إضافة إلى كونه عامل تميز للخطاب الأدبي، دور جمالي كبير يسهم في لفت انتباه المتلقي، ومن ثمة التأثير فيه وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب، فالتفاعل ضروري وهام بين العناصر المنزاحة والعادية لأن هذه العناصر دون تفاعلها لا أهمية لها بل قد تكون عوامل معيقة لشعرية الخطاب، صحيح أن الجزء مهم لكن هذا الجزء يستمد أهميته من تفاعله مع الأجزاء الأخرى في كون عام اسمه الخطاب الشعري والتفاعل ينتج تغيراً في

طبيعة المواد المتفاعلة والإطار الذي تنتمى إليه، مما يخلق لها سمات جديدة ووظائف جديدة تكون مميِّزة للخطاب الشعرى فيكون الانزياح ها هنا عاملاً سلبياً بدلاً من أن يكون عاملاً إيجابياً، اذن يمكن القول: إن الانزياح خاصية هامة من خصائص اللغة الشعرية في كل الآداب العالمية، لقد آن الأوان لإلغاء النظرة التى تقوم على اعتبار الظواهر البلاغية زينة والتعامل معها على أنها عناصر هامة في بناء النص الأدبي.

النظام System:

هو مجموعة من العناصر المتداخلة التي تشكل كلاً موحداً، ويعرف بأنه " صيغة تقدم توضيحاً للعلاقات الثابتة بين الظواهر... أو هو عبارة عن فرض أو قول تترتب بواسطته معرفتنا للعلاقات" كما يعرف "بأنه سلسلة من الاختلافات... اجتمعت بسلسلة من الاختلافات الفكرية "، والنظام حسب (بارت) هو مجموعة من العناصر تدخل في تركيب لخلق نوع معين من الخطاب لتثير معنى أو أسلوباً ما، كما يشير النظام الى أنه : تركيب الكلمات، التنسيق بينها بحيث يأخذ بعضها بحجز بعض.. وينكر الجرجاني مكان الجزء بمفرده في بناء العمل الأدبي، فالكلمة المفردة لا قيمة لها عنده قبل دخولها في التركيبة.

التعبير Expression:

هو عملية الإعراب عن شيء بإشارة أو لفظ أو صورة أو نموذج، فالإشارات والألفاظ تعبر عن المعاني، والصور تعبر عن الأشياء، وكل نموذج يعبر عن الأصل الذي اخذ منه، والتعبير عصارة لدائرة تعمل بها عدة قوى لتحليل أنظمة التعبير وأشكاله، إذ أن التعبير هو البحث عن السمات المهيمنة الاساسية المتحكمة في النماذج، فيصبح نظام التعبير انعكاس لأنظمة العلاقات التي ترتبط بشكل جدلي وتحفز أحداها الأخرى على فك شفرات الرموز ألفنية التشكيلية ، ويطلق التعبير على الوسائل التي يعتمد عليها في نقل الأفكار والعواطف إلى الغير ومن هذه الوسائل الصور، الرموز، ولغة الكلام.والتعبير عن الرؤيا تفسيرها والتعبير في النفس بيانه والأعراب عنه، والقوة على التعبير صفة لبعض الآثار الفنية التي توحي بالعواطف والأفكار، اما الأصل الذي انبثقت منه كلمة (تعبير) في اللغة

الانكليزية فيعني (Expression) والذي يشير إلى عملية عصر أو ضغط، فالعصر إنما يستخرج أو (يعتصر) حينما يعصر العنب في مضغط أو (معصرة) النبيذ ولهذا فأن مجرد خروج المادة الخام أو انطلاقها لا يعد عصراً إذ لابد من تداخل المواد الخام مع أي شيء خارجي ليحدث تفاعل يترتب عليه حدوث تحول في المواد الأولية (المواد الخام) في العمل الفني فيظهر تغيير في صميم تلك المواد قياساً إلى ما يعتصر بالفعل ولابد من لإشارة إلى أن التعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع فهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذجه وهو السمة الإنسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان بواسطتها إن يتعامل وجدانياً مع الموضوع لأنه الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ومركز إشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التي تجعل العمل الفني يتطبع بطابعها وتخلع عليه أنظمة الوحدة والانسجام والتماسك، وليس (التعبير) في الفن مجرد تأثير في نفسية المتذوق واستثارته وجدانياً بل هو لغة أصيلة تحمل نسقاً فريداً ومفهوماً فنياً لا يحاكي إبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني، فالفنان إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة وسائط جمالية خاصة وفي مقدمتها جميعاً واسطة (التعبير).

الفكــر Thought :

عمل عقلي مهمته فحص ما يجول من أفكار وخواطر وصور بغية التوصل إلى حلّها من خلال التفكير في الخروج من مأزق معين، والفكر عملية معرفة تتم عن طريق المفاهيم أو التصورات، لأننا في التفكير، إنما نقيم علاقة ما بين مفهوم أو تصور ما، يُعد محمولاً، وبين تمثيل جزئي يكون بمثابة الموضوع، والفكرة تعني تصوّر ذهني، فهي قوة (Force) اصطلاح ابتدعه (فويي) للدلالة على أن الفكرة هي قوة تبعث فكرات أخرى تدفع إلى العمل، ومن ثم لا ينبغي التمييز بين عقل وإرادة، أو بين فكرة معلومة فحسب وفعل يحققها، والفكر تفاعل العقل مع المعرفة بشكل إبداعي، ويمثل النشاط الأعلى للعقل، وهدفه البحث عن مفاهيم جديدة للعالم، فالفكر عند (ديكارت) هو كل ما يختلج فينا، ندركه بأنفسنا ادراكاً مباشراً، ومن اجل هذا لا يقتصر مجال الفكر

على التعقل، والإرادة، والتخيل، بل يتناول الاحساس ايضاً فحين التحدث عن عمل فكري او وجداني، أي عن المعرفة التي اجدها في نفسي والتي اتخيل اني ارى او امشي، ستكون هذه النتيجة صحيحة لا استطيع ان اشك فيها، لانها ترجع إلى النفس التي لها وحدها ملكة الوعي والتفكير على أي نحو آخر.

المقدس The holy:

يعرف بأنه "حقيقة من نظام آخر غير الحقائق (الطبيعية)، تعبر بسذاجة عن المخيف او العظيم أو الخيالي الغامض بمصطلحات مستعارة من ميدان طبيعي أو الحياة الروحية الدنيوية للانسان"، كما يعرف المقدس بأنه: "ما يمارس في ميدان مدني بحت و بمختلف أشكاله ولاسيما العبادة والاضحية...هو الذي اتاح للمجتمعات الاستمرار بالحياة.. طالما اتاحت للجماعة ان تجد السلام بقتيل لن يثأر له"، والمقدس في علم الاجتماع" هو عكس المدنس والدنيوي، انه المحرم بذاته، كل ما تكون حرمته غير قابلة للمس والاباحة، ويقال المقدس على شخص اومكان او شيء او زمان، اساس الاستحرام اعتبار الشيء فوق الزمان، خارق للطبيعة وللتاريخ، فيه من الروح والالوهة اكثر مما فيه من الدنيا واشيائها الفانية"، فهو ماينتسب الى نظام أشياء تتفصل بخصوص، لايقبل الانتهاك، مايتعين عليه أن يكون موضوع احترام ديني من قبل جماعة من المؤمنين...الطابع المقدس للشخص البشري، والمقدس هو الطاقة والشحنة والقوة المركزية التي تشيع الانسجام في المادة وتجر بها نحوها والمقدس في صورته الاولية البسيطة، يشكل طاقة خطيرة، خفية على الفهم، عصية على الترويض، شديدة الفاعلية... قوة لاتقبل التدجين ولا التحلل ولا التجزئة، قوة كاملة لاتجوز فيها القسمة.

المسرح الصفي Class's Theatre:

"وهو الذي يشرف عليه مدرس المادة ويستغله لإيصال المعلومات والمواد والمناهج المدرسية ويتحدد زمانه ومكانه في الصف والدرس".

البنائية Constructivism :

هو أحد المصطلحات التي أطلقت على أحد الاتجاهات الفنية التي تهتم بالمجسمات الفنية المنحوتة ذات التركيبة الثلاثية الأبعاد، حيث كان معظم فنانو البنائية يستخدمون مواد وخامات متنوعة، وقد برز من هذا الاتجاه مجموعة من الفنانون يتزعمهم الفنان (أمبرتو بوتشيوني1916-1882) ، و(نعوم جابو1890 - 1977)، و(أنتوني بيفزنر1886-1962)، و(تاتلين 1885-1956)، و(جوليو كونزاليس1957-1876) ، ولقد اشتقت من كلمة (البنية) المصطلح الفكري الذي يعرف بأسم (البنيوية) وهي نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام 1960-1966م في فرنسا، إذ عرفها (رولان بارت) بقوله : " أن البنيوية ليست مدرسة أو حركة، أو مفردات، بل نشاط يمضي إلى ما وراء الفلسفة، ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته "، وفق هذا المصطلح عرف (ليفي اشتراوس) (البنية) بقوله : " أن البنية تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى "، وقد عرفت البنية بأنها نظام مكوّن من مجموعة من الأجزاء أو (العناصر، المكونات) ذات الطبيعة المادية أو العقلية، والمرتبطة بعلاقات متبادلة مع بعضها البعض من جهة ومع الكل من جهة أخرى، والتي تحدد بذلك الخصائص الجوهرية وفقاً لقوانين حاكمة وبما يخلق تنظيمات تتصف بأنها تواصلية بين الأجزاء (تصور وظيفي) أو تتصف بأنها نتائج لتطبيق نوع من الفروض المنطقية ...كما يمكن التمييز ما بين البنية السطحية التي تعني بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المدركة بين عناصر ظاهرة ما، كونها تمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة، وبين البنية العميقة التي تعني الخصائص والعلاقات الجوهرية الثابتة والكامنة خلف الظاهرة المحسوسة، إلى إن مصطلح البنائية يتحدد بمعنى مجموعة العمليات التكوينية للشكل الفني، وفقاً والكيفيات التشييدية التي تظهر بها الصيغ التكوينية للشكل، من خلال علاقات وحركة العناصر البنائية من نقطة وخط ولون وملمس والعلاقات الرابطة

فيها، بعيداً عن مفهوم المصطلح النقدي للبنيوية ومنهجها في مجال الدراسات الأدبية .

واقع Really :

هو "ما حدث ووجد بالفعل"، ويعرف : بأنه أي شيء يوصف بصورة مؤكدة كشيء حقيقي، كما يمكن تعريفه بأنه :" لفظه تشير الى كل ما يحدث بالفعل في باب المحسوسات او في باب الاتصالات"، والواقع حادث او علاقة تتخذ اساساً لتقدير صحة قول او فكرة ما.

الشكل الخالص Pure Figure:

هو صورة يبتدعها الفنان في الرسم التجريدي، لا تستهدف إلى تصوير شيء معين، ولا تمثل شيئاً سوى ذاتها، وسوى ما هي عليه، إنها صورة لا أنموذج لها، أنما هي أصل هي نتيجة للفعل الفني، ولا يمكن فهمها إلا بوصفها شيئاً في ذاته، " وهذا هو الأسلوب التجريدي الصرف.

الدراما الخلاقة (The Creative Drama):

"انها الدراما التي يتعاون فيها طلاب الصف الواحد من حيث التخطيط والتمثيل ويكتمل بناؤها بالاقتراحات والنقد والتكرار" ويقصد بها الدراما المخصصة لأطفال المرحلة الابتدائية التي تقوم على استحداث آليات وأشكال جديدة من اللعب لها القدرة على تحريك وتنشيط مخيلة الطفل واستثارته، وعن طريقها يتمكن المعلم من التمييز في جوانب التباين في المستويات والخبرات والتخيلات، وهي لا تحتاج الى أعداد مسبق او تدريبات متواصلة او تعقيد تقني اخر، انما تسير على مبدأ الاتفاق بين المعلم والأطفال على فكرة معينة داخل حجرة الصف، كما وينصب اهتمامها على قدرة التلاميذ الترميزية واطلاق مخيلتهم في التعبير.

الرسم التجريدي الحديث Abstract Modern Drawing :

هو اتجاه حديث في فن الرسم يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره، تصويراً لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين مع استخدام الألوان أو الأشكال

الهندسية، وهو ليس مجرد تيار بل ظاهرة معاصرة ومرحلة متقدمة ومتطورة في الفن الحديث، بعد أن فقد الشيء الممثل من أهميته، وحلت الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني، والتجريد في مفهومه العام هو رفض للصوري أو (التمثيل الصوري)، وهو رفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة، التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات، وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان أزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي أو نقلها وتمثيلها، والتجريد " لا يقتصر على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة، بل يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة، أو المبدأ أو الفكرة ".

المسرح المدرسي School's Theatre:

هو مجموعة من الممارسات العملية التي يمارسها الطلاب خارج الفصل، ويرمي الى تحقيق بعض الاهداف التعليمية، ويكمل الخبرات التي يحصل عليها الطلاب داخل الفصل، وهو ايضاً النشاط الذي يحصل الطلاب من خلاله على المعلومات والخبرات التي يستخدمونها في حياتهم العامة والخاصة وتساهم في اشباع حاجاتهم المختلفة، ويعرف بأنه انموذج ادبي فني يحدث تاثيراً تعليمياً في المتلقي معتمداً على عدة عناصر ادبية اساسية منها: الحبكة الدرامية، والشخصيات، والحوار، وتقنيات مساعدة ومنها: الملابس، والاضاءة، والمؤثرات، والديكور كما انه فرقة او مسرح من الهواة تشرف عليه المؤسسة التربوية لتسلية الطلبة وتثقيفهم وتدريبهم على ممارسة فنون المسرح، ويعد المسرح المدرسي طريقة تربوية للتعليم تساعد الطالب على التعبير عن نفسه، والكشف عن قضايا وعلاقات مختلفة بوساطة مشاركته في تأدية دور (مميز مرتجل) تنمي لديه القدرة على فهم العالم من حوله ولا يحتاج الى مهارات مسرحية او دراسة لفنون المسرح من اجل المشاركة في الدرس المسرحي، اذ يوجد في اغلب المدارس مسرح مخصص لعرض المسرحية المدرسية والندوات والاحتفالات، وفي حالة عدم توفره في المدرسة بأمكان المخرج استثمار ساحة المدرسة او اية قاعة دراسية ليقدم فيها مسرحيته، ويلعب المسرح المدرسي دوراً مهماً ومتميزاً اذ يلجأ الى مخاطبة عقل وحواس المتلقي (الطالب) بشكل مباشر، مما يجعله اشد تأثيراً وخطراً في هذا

المجال، فهو يعد أحد المظاهر الحضارية الذي يساهم مساهمة فعلية وأساسية في عملية البناء الاجتماعي، كما وتبرز أهميته على عدة مستويات منها ما هو فكري وثقافي ومنها ما هو توجيهي وتعليمي، لان العمل المسرحي يزيد من معلومات الطالب الثقافية والاجتماعية والسياسية ويوسع مدراكه في هذه المجالات، ومن خلاله يتعلم الكثير من المهارات والقيم الحياتية التي لا يمر بها او يمارسها في المناهج الدراسية ولا يجدها في الكتب المنهجية، وبذلك يزداد خبرة ومهارة وتفهم، كما ويخلق المسرح المدرسي علاقة وطيدة بين الاثنين أي بين المدرس والطالب فهو نشاط يجعل المعلم يقترب اكثر من الطفل، في واقع تعليمي تزداد فيه الهوة بين المعلمين والاطفال، اذ يغدو المعلم شخصاً يؤدي واجبه التعليمي المحدود والمرسوم له، في هذا الواقع الذي تعيشه مجتمعات كثيرة، يصبح أي نشاط أنساني، مثل النشاط التمثيلي، ضرورة ملحة لمد جسور حقيقية بين المعلم والطفل، وبتلك العلاقة المتينة تتمكن المدرسة من ان تقدم لابنائها زاداً معرفياً بأبسط الوسائل والطرق التعليمية ومن ثم لتحقيق افضل النتائج، ومن ثم يحقق المسرح المدرسي للطالب سواء أكان (المشترك ام المتلقي) السلامة الصحية والروحية من كل انواع التوترات، التي تأخذ شكل التردد، والخوف والتوتر الذي ينعكس على فعل ورغبة الطالب في السلوك اليومي والكلام، ويعدُ المسرح المدرسي وسيلة أساسية من وسائل التثقيف والتوعية والإمتاع، ووسيلة جذب مباشرة يتفاعل معها الطلبة وجهاً لوجه (Face to Face)، ومن ثم يتسنى لهم اكتساب اكبر قدر من المعلومات التي تساعدهم على حل المشكلات والصعوبات التي يفرضها العالم المحيط بهم.. أو التي تأتي من خلال ظروف خاصة لا تتلاءم والظرف الاجتماعي العام في المجتمع.

مسرح العرائس والدمى The Puppet Theatre:

هو شكل من الدراما تمثل فيه الدمى ذات الاشكال الصغيرة المدورة التي يتحكم فيها من الاسفل مباشرة بيدي محرك الدمى او بعصي او تمثل فيه الدمى ذات الاشكال الصغيرة المدورة التي يتحكم فيها من فوق المسرح بالخيوط او الاسلاك، وهو ايضاً : مسرح مصغر من الورق المقوى مع اجنحة متحركة وستائر

واشكال ممثلين وممثلات متحركة، ويمكن تعريف مسرح الدمى بأنه مسرح مصغر من الورق المقوى شهد رواجاً واسعاً في انكلترا في القرن التاسع عشر، كما ان مسرح الدمى من اكثر انماط المسرح المدرسي جذباً للطلبة نظراً للمشاركة الفعلية في العرض المسرحي المدرسي من خلال مخاطبة المتلقي ومخاطبة الدمى الاخرى التي على المسرح، اضافة الى ذلك فهو يتميز ببساطة الاسلوب المستخدم في تقديم مسرحياته والتي غالباً ما تكون قريبة من المراحل العمرية للطلبة التي يجري عرض المسرحية المدرسية لهم، ويعتمد مسرح الدمى بشكل رئيسي على خبرة ومهارة صانعها، والدمية كشيء هي كيان تسقط عليه دائماً صفة الثبات على الرغم من أن الانسان نفسه سيقوم في فترة لاحقة بتوفير مكنة الحياة المعبر عنها بمجموع الحركات التي يمكن أن تقوم بها الدمية بإرادة الانسان وتخطيطه واختياره فهي كحيز مخترع موجودة في الزمان والمكان الإنسانيين ولكنها في الوقت عينه تفقدها بأنتمائها الكلي إلى مخيلة الانسان المبتكرة، اذ ان صانع الدمية في حقيقة الأمر لايريد أن يمنح هذا الثبات صفة الديمومة مع ان على الدمية أن تتحرك لفترة ما وهي في أثناء حركتها تلك ستكون مطالبة بالتعبير ونقل انفعالات الإنسان ولكن هذه الحركة يجب أن تكون مقننة ومحسوبة لا يصال خطاب ما، ثم لترجع الدمية إلى حالة السكون مرة أخرى ان هذا الانتقال المبرمج من حالة الحركة إلى حالة السكون وبالعكس يستجيب إلى درجة كبيرة لانفعالات وعواطف الانسان الأمر الذي يجعل مسرح الدمى متنفساً مهماً وحقيقياً للتعبير عن الانفعالات النفسية ونحن إذ نثبت هذه الحقائق لا يمكننا بأي حال من الأحوال إنكار الوظيفة التشويقية التي يمكن أن يختص بها مسرح الدمى ولا تتوفر في المسرح العادي تأسيساً على قدرات الدمى واستجابتها لأليات التحريك الكاريكاتيري الذي لايمكن الحصول عليه عبر الممثلين العاديين، وعلاقة الطفل بالدمى علاقة خاصة وذلك لأن الدمية كشكل ومعنى لها القدرة على الاستجابة لحاجاته النفسية والعاطفية لأنها مكمن إيحائي مهم تمنحها طبيعتها القابلية على الاستجابة لرغبات الطفل في تشكيلها كما يريد، إذ يخلع الطفل صفة الحياة على الأشياء الجامدة ويخيل إليه إنها كائنات حية تشعر وتتحسس وتنفعل ويعتقد أنها تستجيب له فهو يكلم

الكرسي، ويضرب الطاولة ويركب العصا كأنها حصان ومن الممكن تحديد أبرز الخصائص التي تمنحها الدمى للمسرح وعلى الوجه الآتي:-

أولاً:- يوفر الشكل المادي البحت للدمية، لمستخدميها قابلية تشكيلها بأشكال تتساوق مع رغباتهم وطبيعة الخطاب الذي يرسلونه وهذه القدرة على تصنيع الدمية بأشكال مختلفة يمكن أن تمهد لغرائبية في الشكل ومن ثم غرائبية المنطوق المراد توصيله " صانع الدمية يطلق لخياله العنان إلى أبعد ما يستطيع خارجاً عن حدود المنطق والمألوف فيضّخم الأجزاء التي يريدها ويقلص الأجزاء الأخرى بشكل كاريكاتيري محبب لكونه يمتلك حرية التعبير".

ثانياً:- النمطية ذات الطبيعة التكرارية في إنتاج الدمية تتيح لصانعي مسرح الدمى أمرين **أولهما** :-الحصول على عدد كبير من المؤدين بيسر وسهولة، **وثانيهما**:-التمكن من ثراء في الشخصيات خاصة الغريبة منها غير متاح لصانعي المسرح التقليديين إذ يمكن أن نحصل على دمية بمواصفات غريبة تخترق التسلسل التأريخي والمنطقي لوجود الإنسان قد تعمل على إرباكه بشكل يخدم الفعل المسرحي.

ثالثاً:- يمكن للدمية أن تؤدي دورها في الأخذ بيد المسرح الفقير للمثلين لمختلف الأسباب وذلك عبر قدرة الدمية على الاستجابة لان تكون منطوقاً عنها ومعبراً عنها بالنيابة، ولابد لنا من الإشارة إلى ان مدى التأثير الذي تحدثه الدمية في نفوس المتلقين أو المشاهدين الأطفال عائد في جزء كبير منه إلى الرموز الدلالية الناتجة عن الشخصية الجديدة التي تعلنها أو تتبناها الدمية.

التحول : Transform

يعرف التحول بأنه " تغيير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه" والتحول: تغيير يلحق الأشخاص والأشياء وهو قسمان، تحول الجوهر، أي حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة، والتحول الآخر، تحولٌ في الأغراض، تغير في الكم (كزيادة أبعاد الجسم النامي) أو في الكيف (كتسخين الماء)، أو

في العقل (كأنتقال الشخص من موضع إلى آخر)، " ويطلق التغير في علم النفس على التغير الذي يؤدي إلى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع "، كما ان التحول عملية انتقال من بنية إلى أخرى مع بقاء صفة النوع من قبيل تحول النص المكتوب بعده خطاب أدبي لساني إلى نص العرض بوصفه خطاباً فنياً بصرياً سمعياً اذ أن التحول هو انتقال من صورة إلى أخرى (تحول الجناس) والتحول عند المحدثين هو:الانتقال من إسناد إلى إسناد آخر.

أوكست كومت 1798-1857:

فيلسوف فرنسي كتب عدداً من الكتب لعل من أهمها (دروس في الفلسفة الوضعية) عام 1842 ويعد من مؤسسي المذهب الوضعي، تأثر في نظرياته بمجموعة من الفلاسفة والمفكرين الذين سبقوه أمثال (أرسطو)، حيث اخذ فكرة التنظيم الاجتماعي وتوزيع الوظائف، وتأثر بـ(كانت) في تصوره للوضعية في المنهج واخذ عن (هيوم) وجهة نظره في الحتمية التاريخية.

الثورة الصناعية Industrial Revolution:

شاع في العصر الحديث في أوربا استعمال كلمة الثورة للدلالة على التغير السريع الواسع النطاق في عالم التجارة والزراعة والسياسة والصناعة، ففي انكلترا مثلاً أطلق على تطور الزراعة الثورة الزراعية حين اتسع الإنتاج الزراعي بتأثير استعمال الآلة والأسمدة والأساليب الغلمية في الزراعة، فهي سلسلة من التغيرات الأساس في طريق الصناعة نقلت الجماهير من الحرف الصناعية الموروثة إلى أساليب جديدة في العمل والسفر والمعيشة.

هربرت سبنسر Herbert spinser:

احد علماء الاجتماع الانكليز ومن أوائل مؤسسي المذهب الوضعي تأثر بفلسفة (هيوم وكانت وهجيل) له مؤلفات عديدة منها (المبادئ الأولى)و(مذهب الفلسفة التركيبية) و(دراسة في علم الاجتماع) وتتلخص فلسفته بين المثالية الذاتية واللاإرادية والمثالية الموضوعية.

المسرحية الدرامية The Dramatically Play:

انها المسرحية التي تعتمد على توصيل مجموعة من المعارف والمعلومات الى الأطفال تساعدهم على زيادة درجة النشاط والاتقان في معلوماتهم، كما انها المسرحية التي تتطلب من الطلبة الاعتماد على أعداد مسبق لنص او مضمون (فكرة) يتناسب مع الفئة العمرية (متلقية العمل) وغالباً ما تعتمد تلك المسرحية على المناهج المدرسية، ولا يسمح للطلبة بالتصرف على سجيتهم وكيفما اتفق، انما عليهم ان ينصاعوا لملاحظات المخرج وهو غالباً ما يكون مدرس المادة، ويمكن عرض المسرحية داخل حجرة الصف او خارجها كما وانها تعتمد في عروضها على التقنيات البسيطة المتوفرة.

مسرح خارج الصف The Outside Class Theatre:

انه المسرح الذي يخضع الى لجنة اللغة العربية والتمثيل الموجودة في المدرسة من اجل الاستفادة من وقت الفراغ وتطوير قابليات الطلبة الفنية ويشرف على هذه العملية المشرف الفني ان وجد او مدرس اللغة العربية او الاثنان معاً، وهو المسرح الذي يتم في ضوءه تقديم عروض مسرحية في الاحتفالات والاعياد والمناسبات الوطنية في مسرح المدرسة ويشترك في تقديم هذا النشاط الطلبة من مختلف المراحل الدراسية، وبأشراف مدرس المادة او المشرف الفني.

النشاط التمثيلي The Acting Activity:

وهو النشاط الذي يقدم التمثيلات الشعرية او النثرية بأنواعها المختلفة، سواء اكانت تعليمية، ام اخلاقية، ام تثقيفية، او قومية، ام فكاهية ترفيهية، ام غير هذا، كما انه النشاط المخصص لمسرحية ذات فكرة معينة كأن تكون (تعليمية، او اخلاقية، او ترفيهية، ...الخ)، وقد يتضمن النشاط التمثيلي مشاهد ارتجالية او مسرحيات قصيرة (اسكيجات) (Short Plays).

النشاط الغنائي The Sining Activity:

هو النشاط الذي يقدم الاغاني والاناشيد و (الاوبريتات)، او العروض الغنائية وما الى ذلك ويمكن تعريفه بأنه النشاط الذي يهتم بالدقة والضبط في

الاداء وفي الامور الاخرى كالملابس التي يرتديها المستعرضون من حيث خياطتها ومن حيث الوانها كما انه معنى بالمسرحيات الغنائية والراقصة (الاوبريتات) والتي يقتصر عرضها في المناسبات الوطنية والقومية، ويجري التعبير عن تجسيد ذكرى او مناسبة بطقس احتفالي راقص.

ايليا كازان Ielia Kazam:

ولد عام 1909 في تركيا، ويعد احد مؤسسي المدرسة الحديثة في فن الاخراج والتمثيل في امريكا واحد الدعامات القوية في مدرسة الدراما الامريكية المسماة (ستوديو الممثلين)، فقد عمل ممثلاً خلال حقبة الثلاثينات واحياناً مخرجاً في (مسرح الجماعة)، وبرز مخرجاً مسرحياً خلال حقبة الاربعينات عندما قدم مسرحيات متنوعة مثل (جلد اسنانا) عام 1942، (لمسة واحدة من فينوس) عام 1943، (جاكوبوفسكي والعقيد) عام 1944 و (الجذور العميقة) عام 1945، وبعد الحرب العالمية الثانية ازدادت شهرته بأفضل المسرحيات الامريكية لاسيما مسرحيات (تنسي وليامز) و (ارثر مللر)، فضلاً عن ذلك فقد نشط (كازان) الى مستوى السينما واخرج افلاماً مهمة مثل (يحيى زاباتا)، (على الجبهة المائية)، (شرقي عدن) و (بيبي دول) وروائياً اصدر روايتين هما (امريكا، امريكا) عام 1962 و (الترتيب) عام 1968.

المسرح الأسود Black Theatre:

مسرح خاصّ نشأ بجهود (ألكساندر سيهار) و (إيفا أستروف) وأستند تأليف (المسرح الأسود) على، حركات جسدية ايقاعية، جاز حديث وتمثيلية صامتة لا تخلو من جرعة كوميدية، أي مسرح يمنح جمهوره ترفيهاً، وعلى الرغم من المشاكل المالية، والحاجة إلى أجهزة تقنية في البداية، فقد تم افتتاح (المسرح الأسود) بدون أيّ دعم رسمي، أما مبادئ (المسرح الأسود) فتستند على صياغة (آينشتاين) لقانون الطاقة وكذلك يستند على (قانون بلانك) لتوزيع الضوء، والتطبيقات التأثيرية (للمسرح الأسود) تشتقّ من القوانين الطبيعية، فالمسألة هي نتاج إشعاعين يؤثّران على بعضهم البعض، و يمكن أن تنتج مثل هذه الظواهر إنكسار وإنحراف وإستقطاب للضوء، يجعل بالإمكان إظهار خيوط طيفية تظهر

عند تحرر الطاقة الإلكترونية والتي تظهر بألوان تشكل تجربة لطيفة للمتلقي، ومن عروض المسرح الأسود (بلاتينيوم، بوشمان، الحلقة، الأعواد، الكرات، البندول، الشبكة)، اذ انَّ المسرح يكون مُظلِماً تماماً، وكلّ شيء فيه يكون أسوداً، مِن ملابس المُمثلين، وجميع ستائر المسرح وقاعة العَرض أيضاً تكون سوداء، بحيث لا يظهَر أيّ شيء سواء مِن وجوه المُمثلين أو أجسادهم، ولا شيء مِن أرضية المسرح وسَقْفه، إلا ما يريد الممثّل إظهاره ولا يُسمَح بأيّ مَصدَر ضوء، إلا الأشعة فوق البنفسجية، لأنَّ هذا مِن شأنه كَشْف العمل وإفساد مُتعَة المُشاهَدة، أما ما يراه المُتفرِّجون فهو ما يظهَر فقط على المسرح في عُمق الظلام، سواء كان ثابتاً أو مُتحرِّكاً، بالألوان الفسفورية فقط حيث يستقبل الأشعة فوق البنفسجية مِن مصدر الضوء الخاص (اللمبة السوداء)، وهناك مواد مُعيَّنة ذات خاصية فسفورية تتوهَّج توهُّجاً ساطِعاً في الظلام عندما تسقُط عليها تلك الأشعة، والملابس أو الرسومات أو الأشياء، المَطليَّة أو المُغطّاة بالألوان الفسفورية، سوف تسطَع أمام تلك الأشعة فقط، وليس أي ضوء آخر، هذا النوع مِن المسرح يُتيح للمُخرِج رؤى تشكيلية لا يجدها في الأنواع المسرحية الأخرى، فالمسرح الأسود يتفوَّق على المسرح الآدمي، لأنَّه يتَّخِذ بُعداً جمالياً وتعبيرياً مُختلفاً، مثلاً، الكُتلة المُعلَّقة في فراغ المسرح المُظلِم بامتدادها الحركي، تتحوَّل إلى خطّ، والخطّ يتحوَّل إلى دائرة، وقد تتبدَّل صِفات ذلك الخَطّ وسُرعة حركته.... الخ، إنَّ هذه المُعطيات وغيرها مِن الإمكانيات، توفِّر للمُخرج المُبدِع إمكانيات فنية وتقنية كبيرة في رَسْم المَشهَد المُراد عَرضه، فهو مسرح جذّاب للكبار والصغار، لذلك فهو إحدى الحلول المُثلى للتغلُّب على مشكلة قِلَّة العدد في المدارس الأحدية في الكنيسة المحلية، إنَّ مِثل هذه العروض التشويقية، للكبار والصغار، التي تناسب كافة المستويات الثقافية والاجتماعية، تفتح الباب على مصراعيه لجذب عدد كبير، كما أنها تفتح الباب لمشاركة عدد ليس بقليل فيها، إنَّ المسرح الأسود ليس فنّاً سَهلاً أو رخيص التكاليف، والتحضير له والعمل فيه ليس بالأمر الهيِّن، اذ إنَّ مسرحية مُدَّة عرضها 30 دقيقة مثلاً، ربما تحتاج للتحضير والتدريب حوالي 200 ساعة، هذا الفنّ الجميل الصَّعب ليس في متناول الجميع، فنياً أو مالياً، خاصة عندما يقتصِر عَرضه على الأطفال، اما المُمثّل في المسرح الأسود لا يظهَر أبداً،

لكن اختفائه لا يكون خَلْف الكواليس، بَل إنّه يغرَق في الظُلمة التي تُحيط به مِن كلِّ جانب، مُرتدياً لباسه الأسود، ممّا يرفع درجة الإحساس بالوَهْم لدى الجمهور، وبالتالي ترتقي مَلَكة تذوُّقهم الفنّي، ممّا يحقّق التأثير المطلوب فيجب على الممثّل هنا أنْ:

أ. يرتدي ملابس سوداء سميكة، بحيث لا تكشف ملابسه الداخلية الملوَّنة ويلبس في يديه قفازاً أسود ويغطّي قدمَيْه جيداً، كما يغطّي وجهه بغطاء به فتَحات تسمَح له بالرؤية والتنفُّس.

ب0 تتميَّز حركته بالدِّقة والتزامُن، رقة الحركة التي يؤديها، أو حركة الشَّكل الذي يَعرِضه، فتكون حركة انسيابية بدون تشنُّج وبدون تسرُّع، وتكون بزاوية عمودية في مواجهة الجمهور بدون أيّ انحراف كما يجب أنْ تكون الحركة مُتزامِنة مع إيقاع الموسيقى أو الكلام المُسجَّل المُذاع، أو مع حركة المُمثل الآخَر، ويعتمد العَرض في المسرح الأسود على بروز الشخص أو الشكل أو الرسم أو الكلمات أمام الإضاءة فوق البنفسجية لذلك فالمسرح الأسود يخاطِب أساساً عَين المُتفرِّج بلُغة الخُطوط والتشكيلات والإيحاءات والكلمات البارزة وذلك بالاعتماد على النَّصّ الدقيق، والموسيقى التصويرية المُناسِبة، والمؤثرات الصوتية التي تؤكِّد معاني المُشاهَدة، ويكون العَرض بإحدى هذه الطرق، أو بعضها:

أ. تشكيلات عن طريق: الانتشار أو الاختفاء أو الظهور أو التدرُّج، فيتحرَّك الشيء في فراغ المسرح بحرية تامة، فيطير وينفصِل ويتصِل ويختفي ويدور ويظهر ثانية.

ب. شخص يرتدي زيّاً فسفورياً كاملاً، أو يغطي جزءاً لإظهار جزء آخر من جسمه، كالأرجُل أو الأيدي، حتى أنَّ المُمثل هنا يستطيع أنْ يُظهِر أجزاءً مِن جسمه كأنها منفصلة عنه.

ج. أنبوب من القماش المحشو بالقطن أو الإسفنج أو القصاقيص، يُثبَّت على جسم المُمثل مُتخذاً شكل الرأس والجزع واليدين والرجلين، ويكون

لونه أبيض أو فسفوري.

د. أشكال مُجسَّمة، لحيوان أو طائر أو كرة أرضية، أو رسومات، وتكون أيضاً باللون الأبيض أو الفسفوري، ويجب مراعاة تناسق الأحجام مع بعضها البعض.

هـ. شخص أو شيء يبدو مُعلّقاً في الهواء، يقف على مقعد مغطّى بالأسود، أو مربوطاً بخيط.

و. عرائس ضَخمة تتحرَّك بواسطة عصيّ من الرأس واليدَيْن والرِّجْلَيْن، بأيدي المُمثلين المُختفين في ظلام المسرح، وهذا الأمر يحتاج إلى تدريب كثير، حتى يتمكّن مُحرِّكو الدُّمية من ضبط حركتها وإضفاء الحركة الطبيعية عليها.

ز. أشياء طويلة مُتحرِّكة، مِثل قطار أو حيَّة.

ح. طيور تطير في الهواء، برسومات أو بالكفوف البيضاء على شكل حمامة.

ط. زهور تتفتَّح، أو زَرع ينمو.

ي. أمطار تتساقَط، أو أحجار تتطايَر.

ك. تلوين أو تُغطّية العناصر من أَحَد وجهَيْها باللون الفسفوري، بينما تكون الناحية الأخرى سوداء، وفي حالة الاستدارة تختفي هذه العناصر، وبالعكس، عندما تكون الواجهة السوداء ناحية الجمهور، ففي حالة الاستدارة يظهر العنصر فجأة أمامهم.

ل. شمسية تحمل عنوان المسرحية أو الكلمات البارزة أثناء العرض، بحيث تدور في مواجهة اللمبة السوداء.

فيسفولد مايرهولد (1874-1940)Facefold Myrhold:

مخرج مسرحي روسي، ولد في مدينة بنزا الروسية، انتقل من اسلوب فني الى اخر، بدأ ممثلاً وانهى دراسته الثانوية عام 1895، انظم الى فرقة المسرح الروسي في موسكو الفني عام 1898، ساعد أستاذه (ستانسلافسكي) في

اعماله الاخراجية، وتأثر بالمخرج (كريج)، وكان له مسرح خاص به وفيه يظهر منهجه، ترأس جمعية الدراما الجديدة فيما بعد.

مكان العرض Place of show:

مسرح معد ومخصص لهذا الغرض، من اجل تأمين تجانس الحبكة مع البيئة المناسبة او خصائص المكان والزمان الذي تدور فيه احداث المسرحية من خلال استغلال كل الفضاء المسرحي في مكان المسرح، وعلى مخرج المسرحية ان يبذل كل ما في وسعه من اجل ان يوضح فكرة المسرحية وأهدافها للجمهور.

سبل النهوض The Ways to Develop:

هو معالجة انسانية لموضوع معين، الهدف منها نقله من حالة قائمة الى أخرى افضل منها، او هو أيجاد السبل الكفيلة لمعالجة موضوع معين أدى الى أعاقت المسرح من تحقيق الأهداف المنشودة التي يسعى الى تحقيقها من اجل نقله من حالة قائمة الى أخرى افضل منها.

السيكودراما Psycho- Drama:

تكشف الحقيقة المختفية في الاعماق البشرية، مستخدمة في ذلك الطرق الدرامية التي تعتمد على التلقائية المستخرجة من قبل شخصية ما، تؤدي تجاربها المنبثقة من حياتها الشخصية، حيث لهذه التجارب مغزاها ومعناها وهي محملة بالطاقة العاطفية.

الاجتماع Conference:

الاجتماع ضد الافتراق، قال (ابن سينا) "الاجتماع هو وجود أشياء كثيرة يعمها معنى واحد، والافتراق مقابلة"، ومفهوم علم الاجتماع يتضمن القول: إن للجماعات الإنسانية طبائع خاصة لا تحل إلى الطبائع التي يبحث فيها علم النفس أو علم الحياة.

التعرف Introducing:

هو الانتقال من الجهل إلى المعرفة أو اكتشاف وقائع مجهولة أو مخفية وفي بعض الأحيان تعني الكلمة فقط التعرف على الهوية الحقيقية للشخصيات، حيث تطرق (أرسطو) إلى وسائل التعرف(علامات فارقة في الجسد أو شيء تتذكره الشخصية).

البيسكودراما Psychodrame:

تعني حرفياً الدراما النفسية فهي تطلق على شكل من أشكال المعالجة النفسية من خلال التقنيات المسرحية، وعلى استخدام المسرح وسيلة تربوية، وأول من استخدم هذه التسمية هو الطبيب النفسي الروماني(مورينو1892-1974)، الذي وضع أسس استخدام المسرح في العلاج النفسي في كتابه حول البسكودراما 1923.

الاتجاه direction :

انه العوامل المؤثرة في افكار الفرد وجوانبه الوجدانية واستعداداته بحيث تحدوه الى ان يعمل على نحو معين ازاء البيئة التي يعيش بها فهو ميل مؤيد او مناهض ازاء موضوع او موضوعات معينة كالاشخاص والفئات والاشياء المادية.

الحديث MODERN :

انه اسلوب يخرج عن الاعراف السائدة ويسعى الى خلق اشكال اكثر ملائمة لأحساس وادراك عصر جديد.

التربية Education :

التربية هي أن تضفي على الجسم والنفس كل جمال وكمال ، وإن صناعة التعليم هي اشرف الصناعات التي يستطيع الإنسان أن يحترفها وان أهم أغراض التربية هي الفضيلة والتقرب إلى الله وتعرف بأنها كل ما يعمل على تهيئة الفرص الإنسانية كي ينمو الطفل على طبيعته من ميوله واهتماماته، كما تعرف التربية بأنها نظام اجتماعي يحدد الأثر الفعال للأسرة أو المدرسة في تنمية الشيء من النواحي الجسمية والعقلية والأخلاقية حتى يمكنه إن يحيا حياة سوية

في البيئة التي يعيش فيها فهي عملية مستمرة دائمة تشترك فيها المؤسسات التعليمية فهي تعمل على تفاعل الفرد ونشاطه وبين المدرس، فالفرد المتعلم يعد محور العملية التعليمية التي تدعو الى نمو شخصيته ومن ثم تعليمه التفكير المنطقي السليم، فكانت البرامج التعليمية بمختلف انشطتها وفعالياتها مدعاة لان تكون ركناً اساسياً من اركان العملية التعليمية هادفة الى تنمية قدرات وقابليات المتعلم العقلية والنقدية من خلال تربية عقله الناقد على عملية النقد مع تعميق روح التعاون والاخاء ما بين المتعلمين مع مراعاة الجو المناسب العام لعملية التعلم.

الجمال Aesthetic :

هو في حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعي للذة أو السرور، والجمال ما هو مرادف للحسن ويمتلك تناسب الأعضاء ويرتبط بمسميات تختلف بأختلاف الأجزاء التي ترتبط بها مثل الصباحة للوجه والوضاءة للبشرة فضلاً عن مسميات الكمال والملاحة والرشاقة واللباقة والظرف، كما يتطلب توازن الأشكال و إنسجام الحركات بما يضمن ميل الطبع نحوه ويكون مقبولاً عند النفس، أما العلم الذي يهتم بدراسة مقاييس الجمال ونظرياته والذي هو باب من الفلسفة فيسمى (علم الجمال)، والجمال هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا، كما أن الجمال في الأثر الفني هو الذي يقترن بوجود وحدة الأسلوب، والتناسق والانسجام والجمال هو ذات البهجة في النفس، والجميل هو ما ولّد هذه البهجة خارج الذات، ويأتي الجمال من مصادر معنوية غير حسية كالأخلاق والحقائق إذا ارتبطت بالمشاعر برابطة الحب، وهذه المصادر حسية باطنة سواء تولدت من محسوس ظاهر كالصوت الجميل المسموع، أم تولدت من معنوي غير محسوس بالحواس الخمس الظاهرة كلذة حب العدل والصدق، والنجدة، والاستاطيقا تجمع الجمال والأخلاق أنه (الانفعال الذي يجيش في صدورنا) كما ان (الجمال ليس متعلقاً بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه، لكنه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الشامل، والإحساس الشامل بالحياة في تألقها وتدفقها الدائمين)، والجمال هو

المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها فهو صفة تظهر في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا والجمال بوجه خاص هو إحدى القيم الثلاث التي تؤلف مبعث القيم العليا، وهي عند المثاليين صفة قائمة بطبيعة الأشياء ومن ثم فهي ثابتة لا تتغير ويصبح الشيء جميلاً في ذاته أو قبيحاً في ذاته بصرف النظر عن ظروف من يصدر الحكم، وعلى العكس من هذا يرى الطبيعيون إن الجمال اصطلاح مجموعة من الناس متأثرين بظروفهم ومن ثم يكون الحكم بجمال الشيء أو قبحه يختلف بأختلاف من يصدر الحكم.

مل جون استوارت Mil Gohn Istewart1873-1806:

فيلسوف إنكليزي، برز في المنطق ومناهج البحث العلمي، تأثر بكتابات فيلسوف النفعية (بنتام) وأنخرط في سلك جماعة الراديكاليين التي كان والده من زعمائها وهو الذي تبنى تعليمه، كتب (مل) كثيراً في الصحف والمجلات وجمعت مقالاته في أربع مجلات بعنوان مقالات ومناقشات، ودون العديد من الكتب منها : (نظام المنطق، والاستنتاج الاستقرائي).

المسرح الشرطي Conditional Theatre:

طرح منهاج (المسرح الشرطي) من قبل (مييرخولد 1874-1940م) الممثل والمخرج (السوفيتي-سابقاً) وقد اقترن هذا المسرح بالمذهب الرمزي ويقوم على أساس مبدأ (الاسلبة)، والمسرحية تعالج فيه بوصفها عرض احتفالي يخضع للمبدأ التصويري الحركي الموسيقي (الإيقاعي)، وقد تميز أسلوب (مييرخولد) في الإخراج بالاستخدام الفعال لوسائل الغروتسك التعبيرية، والمبالغة الشديدة، والمجاز المسرحي، والتهكم الحاد والميل إلى إعطاء الشخصية المسرحية طابعاً رمزياً معمماً.

المسرح المفتوح open theatre:

نشط في المرحلة ما بين عامي (1963-1971)، إذ اجتمع الناقدان (جوردون روجوف) و(ريشارد جيلمان) والكتاب المسرحيون (ميجاي تيري)، و(ماريا ايون غوريس) و (جان– كلود فان ايتاللي) و(بربارافان) و (جيري راجيني) و اتفقوا على

تأسيس مسرح تجريبي أسموه (المسرح المفتوح)، وفي موسم عام 1965-1966 أتحد هذا المسرح بمسرح (اللاماما) حيث أخذ بتقديم مسرحية كل شهر إضافة إلى الحلقات العلمية التي كان يقوم بها، وقد طور من قبل (جوزيف تشايكن /المولود في نيويورك 1935م) وهو من أصل روسي كان يطمح لعرض مسرح اللامعقول ولا يتبنى مسرح النجم في محاولة لتأكيد ميله نحو العمل الجماعي الذي يكون المتلقي جزءاً فاعلاً فيه، وقدم على (المسرح المفتوح) أعمالاً منها (الأفعى) لمؤلفها (جان – كلود فان اتياللي) والذي ألف أيضاً مسرحية (مرحى أمريكا : وهي تصوير لكابوس مرئي من أمريكا المعاصرة تعكس فيه الآلية والحوار الآلي ميكانيكية الحياة وضياع الإنسان في أمريكا)، ومسرحية (الآخرة) إذ تم الاستناد بها إلى الارتجال، كما تم تقديم مسرحية (المحطة) التي أستند فيها إلى توظيف القناع.

مسرح الشارع والمسارح المفتوحة Street Theatre :

يشتمل مجموعة من الفرق المسرحية، ومن فرق (مسرح الشارع) فرقة (ميتافوليس METAFOLIS)المسرحية، وتعتمد عنصر المفاجئة والدهشة، ومن فرق (مسرح الشارع) أيضاً فرقة (كوميديات ايلس EIS COMMEDIANTS) المسرحية وهي تنتمي الى إقليم (كتالونيا) الأسباني، وتقوم بقيادة إعداد جماهيرية كبيرة فيما يشبه الرحلة وهم يقعون تحت تأثير الفعل المسرحي، وهذه الفرقة مثل فرقة (آرتشاوس ARCHAOS) وفرقة (الملكي الفاخرROYAL DE LUXE) من الفرق العنيدة التي لا تذهب الى مكان إلا إذا قامت بما تريد، وتستخدم الألعاب النارية بأعداد كبيرة وغالباً ما يرافقهم ضابط إطفاء، ومن فرق الاستثارة فرقة (المسرح الطبيعي the natural theatre) وهي من فرق (مسرح الشارع) والتي استندت فن الإثارة بأستفزاز أفراد الشرطة والمتظاهرين شديدي الانفعال بوصفها أشكالاً وموضوعات للسخرية وتعتبر الفرقة من الفرق الأوربية الراسخة، وأفرادها يمارسون الأداء المسرحي منذ أكثر من واحد وعشرين عاماً شمل مختلف بلدان العالم وغالباً ما يكون العمل في شكل مجموعات عديدة تعمل في الوقت نفسه، وقد تخصصت الفرقة في عروض (مسرح المتجولين) التي تتبع العروض المسرحية

المتحركة، ومن فرق (مسرح الشارع) أيضاً فرق (النقد والتعليق) ومنها فرقة (دولة الرفاهيةwelfare state) وفرقة (الصامت ودادا mumer & dada) والتي تميل الى توظيف الأداء الصامت الذي يتناول موضوعة المواجهة بين الموت والحياة بنهايتها السعيدة عن البعث وعودة الحياة، وهذه الفرق لا تستند التداخل مع المتلقي ويتمركز صراعها بين أبطال المسرحية، وتستند الإعداد المسبق والإيهام الذي يتطلب افتراض وجود الجدار الرابع، ومن فرق (مسرح الشارع) أيضاً فرقة (دوجترويبdogtroep) المسرحية التي تعد من أشهر الفرق الهولندية التي بدأت مشوارها الفني سنة 1975م وقضت العشر سنوات الأولى في تجريب أشكال وأساليب مختلفة، وقد اشتهرت بتقديم عروضها في الكنائس والمستودعات والمصانع ومحطات السكك الحديدية المهجورة، وهناك فرقة (ستاكر ستلتس stalker stilts) وقد تأتي بمعنى (سيقان خشبية تسير عالياً) وهي فرقة مسرحية أسترالية تتكون من ثلاثة ممثلين.

المسرح المستقل Independent Theatre :

أسس هذا المسرح التجريبي المخرج المسرحي البولندي (تادووش كانتور 1915- 1992م) وهو رسام ومخرج وسينوغراف وممثل ومنظّر في الفنون التشكيلية والمسرحية، وفي أعماله تجتمع البنيوية والسريالية والرمزية والدادائية والتعبيرية، من غير أن ينتسب مسرحه الى واحد منها، وهو مبدع مسرح الهابننغ التجريبي منذ الأربعينات وحتى نهايات القرن العشرين وخلال الحرب العالمية الثانية أسس مسرحاً سرياً أسماه "مسرح ما تحت الأرض" ومفهوم الاستقلال بمسرحه أتخذ طابعاً تطبيقياً قائماً على تجاوز الأنظمة التقليدية والمصطلحات الفنية السلفية.

مسرح الموت : Death Theatre

ويسمى أحياناً) كريكور-2 نسبة إلى كريكور –1 : الذي يمثل أول مسرح تشكيلي في بولونيا أسسه (يوزيف ياريماي سنة 1933م(، وقد إقترنت تسمية الموت بهذا المسرح عبر مفهوم (كانتور) الذي صرح به بأن (الحياة لا يمكن التعبير عنها في الفن إلا من خلال إنعدام الحياة والتفكير بالموت) وأغلب

عروض هذا المسرح تأتي بمثابة إضفاء الحركة للإتجاه التشكيلي المسمى (باللاتشكيل) الذي يعد (كانتور) أحد خالقيه الأوربيين، وقد تجسد ذلك في عرض (الراهبة والمجنون) لـ (فتكانسي) إذ يلقي الممثلون النص الأدبي بآلية مطلقة دون السعي إلى تفسيره.

مسرح الاودن Auden Theatre

مسرح أسسه المخرج الإيطالي (اوجينيو باربا 1936م-؟) وذلك عام 1964م في(النرويج)، ثم انتقلت فرقة الأودن الى مدينة (هولستبرو) في الدنمارك في عام 1965م، وتمكن مؤسس هذا المسرح من دراسة أنثروبولوجية الأديان وتميز بالسفر المتنوع وواجه حالة النبذ من قبل الفرق التي أراد أن يدخل فيها قبل تأسيس مسرحه الذي جمع الشباب الذين رفضهم المسرح التقليدي و أخضعهم الى تمارين رياضية قاسية، استند فيها على تمارين استعارها من البيوميكانيك لـ(ميرهولد)، وتمارين(غروتوفسكي)، وتقنية (مسرح الكاتاكالي)الهندي.

مسرح الصور Photo Theatre:

أهتم بدراسة (مسرح الصور THE THEATER OF IMAGES) الفيلسوف والكاتب المسرحي (ريتشارد فورمان) الذي عمل على مسرح الهستيريا الإنطولوجي وفق قاعدة فلسفية جمالية تنحو جوانب نفسية وتختزن مسرحياته شحنات دلالية لا تتكشف إلا عبر الصور المسرحية المعروضة بسبب ما يحتمله النص من تفكيك ومسرحياته مشحونة بالدلالة، لكن هذه الدلالة لا تظهر، وارتباط الأشياء المقطعة لا يتم إلا بالمشاهدة على خشبة المسرح، من مسرحياته(تملق الجماهير).

مسرح المقهورين Theatre Of Oppressed:

أسس البرازيلي (أوغسطو بوال 1931- ؟) (مسرح المضطهدين) في منتصف الستينات من القرن العشرين، وهو كاتب ومدير وعالم نظري ومعلّم، درس الكيمياء الصناعية في نيويورك وأصبح مغرماً بالمسرح، حين عودته إلى البرازيل، أصبح مديراً فنياً في مسرح الصالة في (إس زو بولو)، وفي عام 1972 وبعد ثلاثة

شهور من السجن والتعذيب، ذهب (بوال) إلى المنفى، أولاً في الأرجنتين وبيرو، ثمّ البرتغال، ليستقرّ أخيراً في باريس، حيث بقي حتى عودته إلى البرازيل في أواخر الثمانينات، في هذه المرحلة طوّر (مسرح المضطهدين)، عندما رجع إلى (ريو) أسّس مركزاً هناك، ثم حقق إتّجاهاً جديداً هو (المسرح التشريعي)، كمحاولة لاستعمال المسرح لصياغة القوانين، وأداة للوصول إلى شكل حقيقي من الديمقراطية، مؤخراً، توجه (بوال) نحو المسرح التقليدي (مائل إلى التقليدية — كنسخة سامبا ترافياتا على سبيل المثال)، إضافة إلى العمل بمجموعاته في السجون ومع إم إس تي (حركة الفلاحين بدون أرض)، من نتاجات (أوغسطو بوال):مسرح المضطهدين، مطبعة بلوتو، 2000/ ألعاب للممثلين وغير الممثلين، 1992 /قوس قزح الرغبة: طريقة بوال للمسرح والعلاج، 1994 /المسرح التشريعي، 1998 /هملت و إبن بيكر: حياتي في المسرح والسياسة، 2001.

المسرح المخفي Hiolden Theatre:

(المسرح المخفي):تحدث أحداث (المسرح المخفي) عادة في أماكن غير المسارح العامّة مثل مراكز التسوق، الشارع أو في مواقع تحت الأرض، يبدع احد المؤدّون مشهداً مدهشاً، يصمّم لإنتزاع المناقشة أو النقاش؛ على سبيل المثال، تعرض إمرأة معدمة كلّ حاجاتها للبيع على الشارع، أيّ شئ، طالما هو ذو علاقة بالنقاش، الذي فيه المشاركون يتمنّون الإثارة، وعندها يحصل على ممثل آخر كعميل محرّض، ويظهر رأي ضدّ العمل الذي يشاهده ؛ ثمّ مؤدّي آخر يأتي ويجادل وجهة النظر المعاكسة، بقدر الإمكان، وبشكل تدريجي أكثر فأكثر أعضاء الجمهور سوف يسحبون إلى النقاش، ثمّ اللاعبون الأصليون قد يختفون بشكل هادئ، ويتركون وراءهم المناقشين.

المسرح التشريعي Legislative Theatre :

تم إنشاء (المسرح التشريعي)، بعد ان أصبح، (أوغسطو بوال) (مشرّع) على مجلس مدينة (ريو دي جانير) في عام 1997، حيث أخذ كامل مجموعة مسرحه إلى المكتب معه، وسوية طوّروا (المسرح التشريعي)، حيث يتم اقتراح حلول للمشاكل وبعد بعض التحرير والمراجعة، يأخذ (بوال) هذه القوانين ويقوم

بدراستها، بهذه الطريقة، تم صياغة مايقارب ثلاثة عشر قانوناً، وجرّبت المجموعات حول العالم نسخهم المحلية الخاصة بـ(المسرح التشريعي)، وفي عام 1998، ومع (أدريان جاكسن) والآخرين، حقق (بوال) جلسة رمزية عن (المسرح التشريعي) في مجلس (لندن الكبرى) القديم، وفي عام 2000، وبالمساهمة من سي سي إس، بدأ فعلياً مشروع (المسرح التشريعي)، وفي عام 2002، إستعمل (مسرح المنتدى CYMRU) (مسرحاً تشريعياً) بعدد من المجموعات للدخول إلى سياسة الجمعية الويلزية المشكّلة حديثا، أخيراً يعد (المسرح التشريعي) طريقة في (مسرح المنتدى) مستعملة كقاعدة لصياغة سياسة أو قواعد أو تشريع، لأي شخص من المدرسة إلى الحكومة.

مسرح الشمس Sun Theatre:

أسست (آريان منوتشكين1940م Ariane Mnouchkine) مجموعة الشمس، وتعد (منوتشكين) واحدة من الممثلات من أصل روسي، درست (منوتشكين) علم النفس في أحدى جامعات إنكلترا، قبل الإتجاه إلى المسرح، أسّست (منوتشكين) المسرح الجماعي، مسرح du سوليل، في 1964، أول الأمر، أدّت المجموعة عرضها في خيمة سيرك، ثمّ انتقلت إلى مسرح منوعات مسرحية في مونتمارتر، منذ 1970، المجموعة كانت في موقعها الحالي في كارتوتشيري من فينسينز، في مستودع ذخيرة سابق على أطراف باريس، بعض الأعمال المبكّرة كانت تمثيلات مسرحية من مسرحيّات تقليدية، مثل مسرحية المطبخ لـ(ارنولد ديسكر)، ثم ان المجموعة بعد 1968 إنتقلت لمرحلة الإنتاج الجماعي للأعمال ذات الصلة السياسية و الاجتماعية، مما جعل العمل الفني يقترب من المسرح الملحمي والسياسي، مع تأكيد تعاون المجموعة بتركيب حر، ومن الملاحظ إزدياد إهتمامها بتقاليد الأداء الشرقي، خصوصاً الفن الياباني والهندي.

التقنية Technique

المقصود بها الطريقة أو الكيفية، أو الأساليب المتبعة في إنتاج أو إخراج العمل الفني من ناحية المواد، والخامات المستمدة سواء من مصدر طبيعي أم صناعي، والألوان المتنوعة، والأدوات، والعدد الصناعية المستخدمة سواء في العمل

ثنائي أو ثلاثي الأبعاد، اذ إن التقنية روح وموقف وتصور، فهي في جوهرها موقف أستعمالي وأداتي ونفعي بالدرجة الاولى، وغالباً مايتم فهم علاقة الانسان بالتقنية من خلال الصورة القديمة لعلاقة الانسان بالادوات، فقد كانت التقنية البدائية فعلاً واقعة تحت سيطرة الانسان وخاضعة لتوجيهه لكن مع بداية التطور المهول للتقنيات والمخترعات وارتباطها بالصناعة والمال، بدأت التقنية تنفلت بالتدريج من سيطرة الانسان الكلية، لتخضع لمنطقها الداخلي المستقل عن أغراض ومقاصد وتوجيهات الانسان، وهذا حيال التكنولوجيا المعاصرة وخاصة التكنولوجيا الحربية والاعلامية والصناعية، أذن فعلاقة الانسان بالتقنية هو إنقلاب المعادلة القديمة، إذ لم يعد الانسان هو سيد التقنية المطلق، بل أصبح هو ذاته (موظفاً لديها) ومسخراً لها مثلما هي مسخرة لهُ، حيث أن التطور الهائل الذي شهدتهُ التقنية وخاصة في القرن العشرين، قد جعل الأخيرة تحرر الأنسان من قوى الطبيعة وتخلصهُ من العديد من الحتميات والأكراهات وتحقق له المزيد من الأنتصارات، لكنها في الوقت نفسه ضاعفت خضوعه وأمدّت الأنسان بوسائل ترويض الانسان، والسيطرة عليه والتحكم فيه، وتوجيه عقلهِ وعواطفهِ ويعني بالتقنية روح التقنية أي الموقف التقني من العالم، أي هو موقف أداتي حسابي نفعي، تصنيفي وتحكمي وليس موقف تأمل وأنبهار وأنشداد وأنتظار وأنصات، وهي التطبيق النظامي للمعرفة العلمية أو أية معرفة أخرى لأجل تحقيق مهام عملية، وهي أيضاً التنظيم المتكامل الذي يضم، الإنسان، الآلة، الأفكار والآراء، أساليب العمل، الإدارة، بحيث تعمل جميعاً داخل إطار واحد، فالتقنية هي المعالجة النظامية للفن، أو جميع الوسائل التي تستخدم لإنتاج الأشياء الضرورية، لراحة الإنسان، واستمرارية وجوده، كما تعد طريقة فنية لأداء أو إنجاز أغراض عالمية، وتشمل كل ما يختص بفن أو بعلم، والتقنية هي جملة الأساليب والطرائق التي تختص بفن أو مهنة، و(هيدغر) يفكر في التقنية انطلاقاً من جوهرها بوصفها نهاية للميتافيزيقيا الحديثة، أي الميتافيزيقيا الذاتية، فجوهر التقنية يعادل جوهر " الميتافيزيقيا المكتملة "، و(هيدغر) لايتوقف عن التأكيد على ان التقنية كتجلّ سامٍ للحداثة لايمكن للإنسان ان يتحكم فيها، إلا اذا حصل انعطاف تاريخي بظهور عصر جديد للكينونة

وبالتالي نمط جديد لإنسحابها، ذلك ان سيادة التقنية ليس انحرافاً او شذوذاً انسانياً في نظر (هيدغر) وانما هو ظاهرة تتجدد في صلب كل تاريخ بوصفه نسياناً للكينونة وانسحاباً لها، ولقد اصبح العصر الحديث في نظر(هيدغر) هو عصر التقنية، عصر سيطرة الآله وهيمنة العقلانية على كل جوانب الحياة، ولقد اراد إنسان الحضارة الغربية ان يسيطر على وجود العالم عن طريق تسخير كل امكاناته ومهاراته لكن حدث العكس فقد اصبح الانسان (عبداً للتقنية) بسبب هيمنة القوة القاهرة للتقنية على وجود العالم، وهذا بدوره يؤسس من حضارة العلم والتقنية الى حضارة الاستهلاك والترفيه، والتقنية بوصفها ظاهرة حديثة اثارت اهتمام الفلاسفة لما يترتب عليها تحويلها من اداة علمية الى وسيلة لها سلطة على الإنسان، ويلاحظ (هابرماس) ان كل الاثار التي تركتها التقنية في حياة الانسان المعاصر تمارس سلطة قاهرة في ظل شرعية التقنية، وان امكانيات السيطرة التقنية على الطبيعة قد نمت في ظل التطور التاريخي العالمي لأساليب العمل الاجتماعي، اذ أن التقنية هي أيديولوجياً ينبغي إنتقادها من خلال نقد الحداثة والمجتمع الحديث الذي يجمع بين العلم والتقنية والصناعة ويحول ذلك إلى قوة منتجة أولى، فمنذ أن تحول العالم الى قوة منتجة ذات وظائف إجتماعية بات قوة أيديولوجية بأعتباره يلعب دوراً أساسياً في منح المشروعية للنظام الأجتماعي والسياسي الحديث المؤسس على (العقلانية التقنية)، وغالباً مايتم فهم علاقة الانسان بالتقنية من خلال الصورة القديمة لعلاقة الانسان بالادوات، فقد كانت التقنية البدائية فعلاً واقعة تحت سيطرة الانسان وخاضعة لتوجيهه لكن مع بداية التطور المهول للتقنيات والمخترعات وارتباطها بالصناعة والمال، بدأت التقنية تنفلت بالتدريج من سيطرة الانسان الكلية، لتخضع لمنطقها الداخلي المستقل عن أغراض ومقاصد وتوجيهات الانسان، وهذا حيال التكنولوجيا المعاصرة وخاصة التكنولوجيا الحربية والاعلامية والصناعية أذن فعلاقة الانسان بالتقنية هو إنقلاب المعادلة القديمة، إذ لم يعد الانسان هو سيد التقنية المطلق، بل أصبح هو ذاته (موظفاً لديها) ومسخراً لها مثلما هي مسخرة لهُ، أن التطور الهائل الذي شهدتهُ التقنية وخاصة في القرن العشرين، قد جعل الأخيرة تحرر الأنسان من قوى الطبيعة وتخلصهُ من العديد من الحتميات والأكراهات وتحقق له المزيد من

الأنتصارات، لكنها في الوقت نفسه ضاعفت خضوعه وأمدّت الأنسان بوسائل ترويض الانسان، والسيطرة عليه والتحكم فيه، وتوجيه عقلهِ وعواطفهِ.

القيمة Value:

إنها ظاهرة أولية تتيح لنا الكلام عن قيمة الشيء الذي تتطلع إليه هذه النزعة أو العاطفة، والقيم تعتبر مفاهيم عقلية ترتبط بمشاعر عاطفية، اذ ان القيمة هي ميزة وحكم جمالي نطلقه على الاشياء كاللون والامور المفضلة والمرغوب فيها في العمل الفني وهي مجردة، اما القيمة الجمالية فتأتي من قيمة العمل التشكيلي بجودته، بناءه الداخلي، ومن خلال القيم التشكيلية وعلاقاتها (كالشكل، واللون، الظل، والنور، والايقاع، والحركة، والتكوين) أي ايجاد العلاقة بين القيم التشكيلية وعدها قيم جمالية، حيث شكلت القيم التشكيلية قوانين وقواعد في العمل الفني توارثتها الاجيال عبر قرون عديدة وهي متعددة الوجوه، كما ان هنالك تشابه بين القيم التشكيلية والقيم الجمالية من خلال ربط القيم التشكيلية بأرقام عددية حيث وضع ما يسمى بميزان الفنانين ليزن القيم التشكيلية لأعمال ابرز الفنانين وذلك من خلال التكوين والتعبير والعلاقات البنائية وبذلك استطاع قياس القيمة التعبيرية لكل فنان وحول القيمة التشكيلية الى قيمة جمالية (اخلاقية، روحية، بنائية) وكالاتي:

- قيم ترمز الى وجود الانسان على الارض.
- قيم ترمز الى الفناء والموت.
- قيم ترمز الى الحياة الابدية.

ان للعمل الفني قيماً جمالية ومالية من خلال الربط بين القيمة الجمالية بالقيمة الاستعمالية والاقتصادية، وتشير كلمة القيمة إلى ماله قيمة أو ما يمكن أن يكون ذا قيمة أي أن القول بأن شيئاً ما " قيّم " يعني بأن هذا الشيء حاصل على القيمة، كما يشير إلى شيء خير أو صائب أو ملزم، أو جميل أو حقيقي، وقد اعتقد بعض الفلاسفة أن القيمة محمول عام مثل " اللون" الذي تندرج تحته "محمولات قيّمة" أكثر تعيناً، مماثلة بـ" الأحمر" و" الأصفر" وقد سميت محمولات القيمة هذه الأكثر تعيناً قيّماً فاللون لا يعني الشيء الذي له لون، بل لوناً خاصاً

كالأحمر مثلاً ، والقيمة في معناها الفلسفي لا تتوقف على ما نستطيع أن نضعه بدلاً منها كما هو الحال في الحقل الاقتصادي، بل وجودها مرتبط بمجموعة من الاعتبارات المعنوية الأخرى، التي تكسبها نوعاً من الموضوعية والاستقلال عن عالم الأشياء المتبادلة، والقيمة تكمن في الفعل الإنساني، لأنه – أي الإنسان – يريد أن ينشئ شيئاً غير موجود من قبل، فهو إذن ينطوي على قرار وكل قرار هو تفضيل أمر على آخر، فالفعل هو تغير في الوجود أو تحقيق شيء لم يكن من قبل فهو إذن تعبير عن إمكانيات الإنسان، أو تخيلاته التي تميل إلى التحقق، وكل إمكانية تفترض وجود فعل تفضيل، ويرى (لوسن) أن ثمة خصائص أساسية للقيم، وهي :

1. أنها ذات بالمطلق، Labsolu.
2. إن القيمة ذات وحدة ولانهائية تتجلى – في تجربتنا – بكثرة من القيم ذات الطابع الإنساني.
3. كل قيمة هي علاقة بين ينبوع عال، هو المطلق في ذاته، الذي لا يدرك في كمال فيضه.

يجب ألا نفهم من وحدة القيم أنها سلسلة تدريجية ذات اتجاه واحد من القيم المحددة المتميزة بعضها عن بعض والتي يخضع بعضها لبعض، بل ينبغي أن نفهم هذه الوحدة على أنها لون من وحدة الإشعاع، فالقيمة المطلقة هي في مركز القيم، وعنها تصدر القيم الأخرى كالأشعة الصادرة عن بؤرة مولدة للنور والحرارة.

سلوك العزلة الاجتماعية (Social Isolation) :

أنه محصلة عدم توافق الفرد في علاقاته الاجتماعية، سواء في محيط أسرته أم خارجها، إذ يفقد الشعور بالانتماء لجماعة الرفاق، ويؤدي ذلك إلى انسحابه من التفاعل الاجتماعي معهم أنه عجز الفرد في بناء علاقات اجتماعية مصحوباً بإحساس مزعج بعدم الراحة كما انه تدني العلاقات الاجتماعية مع الآخرين والابتعاد عنهم وهو لفظ اقتُرح ليصف أي فرد لا يشارك في أنشطة الجماعة أو يقوم بأتصال مع أعضائها أنه التجنب العادي للاتصالات الاجتماعية.

التوظيف (Functioning):

التوظيف يعني الوظيفة والموافقة والملازمة ، ويمكن تعريفه بأنه الافادة من، او ايجاد فائدة لشيء ما ، والتوظيف من الوظيفة وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء.

الميثولوجيا Mathology:

أنها ثيمات واساطير وخرافات متصلة بالآلهة وانصاف الآلهة ، والابطال الخرافيين عند الشعوب القديمة وقد شاعت اللفظة للدلالة اساساً على الثيمات الكلاسيكية أي اليونانية والرومانية ، ثم شملت كل ما يندرج في هذا المفهوم من ماضي الشعوب الاخرى مثل المصريين والهنود والصينيين واليابانيين والفرس والصقالبه والاسكندنافيين... الخ ، وتعرف الميثولوجيا "بأنها محصلات تاريخية واجتماعية وفكرية اساسية في تطور خيال الانسان وتصوراته ومدركاته قبل اهتدائه الى نور المنطق وربطه المعلولات بعللها المباشر ، فهي مجموعة من القصص الخاصة بتفسير الكون واسرار الحياة والموت عند شعب ما عن طريق تجسيد المعاني وقوى الطبيعة واحداث الحياة في قصص تتصل بالالهة وانصاف الالهة والابطال ، وتشير الميثولوجيا الى حفريات الفكر التي تحكي لنا عن طريق الاستعارة والمجاز والرمز قصة الثقافات والحضارات السابقة ومحاولات الانسان البدائي لحل مختلف المشاكل الانسانية ، وكلما تقدم العلم تفقد الاساطير الكثير من ميزتها العقائدية والدينية ، الا انها لا تنبذ كلياً... ففي الواقع انها مازالت تجد لها مكاناً في حياة المجتمع العاطفية وفي الفن والشعر ، اذ ان الشق الاول من الكلمة (Mutho) والتي تعني حكاية تقليدية عن الالهة والابطال ، والمقطع او الشق الثاني (LOGY) فيعني علم وتستخدم هذه الكلمة بكثرة في العصر الحديث ووظيفتها تتوقف في قدرتها على الاقناع والتأثير بأستخدام ابلغ الاساليب لتفسير بعض الظواهر وتحليلها لنشأة الكون وحركة الافلاك وتطور العلاقات الاجتماعية ووظيفتها ، ويمكن ترجمتها بعلم الاساطير خصوصاً وان اللفظ منحوت من لفظين اغريفيين (My Thos) أي اسطورة و (Logic) أي بحث ، وهذا العلم يتناول دراسة الوثنية التي لجأت اليها الشعوب في تصوير المعتقدات

والعـادات والتقاليـد... والابطـال والصـور والاشـعار والقصـص، ويتنـاول علـم الميثولوجيـا دراسـة الاسـاطير الـتي ابتكرهـا اهـل الاديـان حـول ابطـال العقيـدة والقديسين والاولياء وكهنة البوذيين والهندوس ومن اليهم، فالميثولوجيا اصطلاح اجنبي يرجع اصله الى الاغريق، لكنها اصبحت مصطلحاً عالمياً يتردد في كافة المحافل العلمية والادبية والفنية قديماً وحديثاً، حيث ان كلمة (My Thos) اصطلاح اجنبي تعني الكلمة المنطوقة وهي ليست أي كلمة ينطق بها الانسان كما ان منطوقة لا يعني أي مجال تنطق فيه الكلمة بل ان الكلمة في هذا المجال لها شكل خاص ووظيفة خاصة، انها كلمة سحرية ذات وظيفة سحرية تطفو فيها المشاعر فوق العقل والمنطق لتسبح في عالم مليء بالصور التي ترتبط بمكنون اللاشعور الجمعي، كما تعني الميثولوجيا الايمان بقوى فوق طبيعيه او بكائنات تختلف عن البشر وتفوقهم فيما يمارسونه من اعمال تصدر عنهم مباشرة او من خلال ظواهر طبيعية وتشير الى قصص درامية مسكوية في اطار ديني وجدت اما لتكريس المؤسسات والتقاليد والطقوس، والمعتقدات القديمة في الاماكن التي ظهرت فيها او لتأكيد مفهوم التغيير، فهي جدول عمل او ميثاق عملي، وهي القسم المنطوق من الطقس الذي تمارسه القبيلة، وهي احياء قصصي لواقع فطري يروي استجابات لنزعات دينية عميقة وميول اخلاقية وارتباطات اجتماعية هي تعبر عن العقيدة التي تزكيها وتنقيها وتصون الاخلاق وتدعمها وتبرهن على كفاية الطقوس.

الطقوس Rites:

مصطلح مثيولوجي، سواء اكان تعبيراً مسرحياً اصلاً ام مجازاً لعديد من الطروحات والنقود والافكار والتنظيرات المسرحية في القرن العشرين خاصة، حتى اصبحت في بعض الاحيان لازمة لتجارب مسرحية بعينها، فصار القول بالمسرح الطقسي او الطقس المسرحي امراً شائعاً في النتاج التنظيري لمسرح القرن العشرين، والطقس يدخل في باب الميثولوجيا من حيث ما يؤدي من افعال تتخذ شكل علامات او رموز في ممارسات شعائرية دينية او سحرية او في احتفالات دنيوية شعبية، تتعلق بالعادات والتقاليد والاعراف والسنن، وقد سجلت هذه

العادات والتقاليد والالغاز ونظمت في ادب شعبي واساطير لكي تمثل السبب في الكثير من القيم والمعتقدات والعادات والتقاليد المتوارثة من لدن الجماعة، وكذلك الامثال والنوادر والقصص.

الفكر الديني Religious Thought:

عبارة عن مجموعة من المعتقدات النابعة من العقيدة والمشتقة منها، والعقيدة احساس الانسان بالارتباط بقوة اكبر منه لا يريد ان يتحرك الا من خلالها، فهي ضرورة روحانية تنبثق من ذات الانسان في كل زمان ومكان سواء كانت في شكلها البدائي او صورتها المتطورة الراقية وهي بذلك تجلي للمطلق في اطار الفكر التصويري، والفكر عادة يستلزم وجود ميدان تطبيقي وفعلي يتمثل بالممارسات الطقسية التي تجسدها اللغة اللفظية والحركات الجسدية، وان ما يميز الفكر الديني وممارسة الطقوس عن بقية امور الحياة خاصية القدسية فكل ما يتصل بالدين مقدس والدين في تعريفه نظام متكامل يعم البشر اجمعين لكل منهم شعور وتفكير حيث يتميز الفكر الديني القديم لوادي الرافدين مثلاً بتعدد الالهة، حتى وضع البابليون جداول بأسماء الالهة وقسموا شؤون الكون على مجموعات ليحكم كل قسم منه آله او مجموعة من الآلهة، كما خصص للظواهر الطبيعية وشؤون الحياة آلهة تكون بيدها نظامها واسبابها، ولم يتوصل قدماء العراقيين الى التوحيد والإيمان بالإله الواحد، وما يميز به الدين عند سكان العراق القديم، "ان الارباب اتصفت عندهم بصفات البشر سواءاً كانت مادية ام معنوية، فهي تحب وتكره وتأكل وتشرب.. الخ من صفات البشر" ومعتقدات تعرفها شعائرهم وممارساتهم الطقسية التي تميزهم عن اتباع الديانات الاخرى، والدين هو صلة الموصول بين الفرد والجماعة وبين الكائنات الحية ومن جهة اخرى فأن الفكر الديني للعراق القديم بقدر ما هو مرتبط بالجوانب الميثولوجية المتمثلة بالمعتقدات والتطبيقات لها، فأن هذا الشعور الديني يرتبط بالسحر وطقوسه ارتباطاً يكاد يكون وثيقاً بوصفه جزءاً من الافعال التطبيقية للميثولوجيا والمتجسدة في الطقوس والممارسات الدينية

القديمة ، ولايزال السحر يؤثر في اعماق النفس البشرية لأعتقادنا بأمكان حدوث الاشياء التي نتمناها مجرد رغبتنا الذاتية فيها.

كوميديا komodia :

مشتقة من اللفظ komo الذي يعني النشيد الماجن وهي اكثر الاشكال قدماً كانت تتميز بأستعمالها للكورس والتمثيل الإيمائي والهزل المجوني الذي يعكس صورها في الميثولوجيا المعاشة وقتذاك، وهي فن درامي مثل التراجيديا الا انها تختلف عنها في المضمون والمعالجة والهدف، فالتراجيديا تهدف الى محاكاة اشخاص اسمى بينما الكوميديا تهدف الى محاكاة اشخاص ادنى مما هم عليه في الواقع الاجتماعي لتحقق عنصر الفكاهة، وفضلاً عن ذلك فأن الخطأ او نقيضه يبعث على الضحك، والكوميديا نشأت على يد منشدي الاشعار التي تنطوي على الجانب الفكه من الميثولوجيا للواقع المعاش والمجسد في سلوك الجماعة، ولقد نشأت الكوميديا من الميثولوجيا الاغريقية المجسدة في الاناشيد الماجنة التي تنشد في احتفالات واعياد الاله (ديونيسيوس) على يد مجموعة من الراقصين الذين يخرجون مع النظارة ويسخرون منهم، وتتضمن موكباً يحمل تمثال الاله (ديونيسيوس) على عربة لتقديم الاضاحي ثم عرضاً مسرحياً لكتاب الكوميديا والذي يعرض من خلاله نقائض الافراد في الميثولوجية ومحاكاتها، وهدف الكوميديا التغير وليس التطهير فهي لذلك تراقب الجانب الفكه من الحياة وتعالج نقيضه بالسخرية لأن الضحك عندها اقوى من البكاء، وقد اهتمت الكوميديا اساساً بالمشاكل الاجتماعية التي توجد نتيجة لتراكم اخطاء الافراد فهي تنظر الى المجتمع البشري ككل بما يحويه من الجوانب الميثولوجية المجسدة في سلوك الجماعة وليس الفرد.

نهضة Rise:

تعني الاحياء والبعث وتشير على وجه التخصيص الى بعث الاهتمام بحضارة الاغريق والرومان، لذلك ادرك الناس في هذا العصر ان العصور القديمة كانت اكثر اهتماماً بالحياة منهم، وعليه بدأ الانسان مرة اخرى يهتم بحياته وجوانبه المعيشية في واقعه، واصبح يؤمن بما آمن به الاغريق ان (الجسم السليم

افضل من الجسم العليل، والحياة يفضلها العاقل على الحياة الشقية وان حرص الانسان على اصلاح وضعه في الحياة لايعد خيلاءاً او كبراً بل فضيلةً وعملاً صالحاً)، وهذا ماجعل مثقفي عصر النهضة يسعون الى البحث والاكتشاف في الكتب والاثار القديمة الباقية للفنون والعلوم التي خلفها الانسان في العصور الكلاسيكية لتحسين حياته واصلاح شأنه كما يعد عصر النهضة بداية تطور ادى في نهاية الامر الى تحقيق انتصار فكرة الحرية والعقل والاهتمام بالانسانية وبالعالم اجمع، "ويعد الطابع اللاديني لعصر النهضة امراً مسلماً به" والنهضة تعد حركةً انسانيةً لا تخلو من الشر مثلما هي لاتخلو من الخير، ويتبين لنا ذلك من سرعة الاضطراب الذي تطورت به حياة الانسان حين اخذ الايمان القديم يتهاوى وبدأ الناس يعيدون النظر فيما تلقنوه عنها، لقد شملت النهضة ارجاء اوربا، إلا أنَّ ايطاليا برزت قبل غيرها حيث كانت اول من شق نسيم حب الاستطلاع الذهني، وقد تظافرت ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية جعلت الشعوب تستضيء بنور العقل وان يشعر الانسان في ايطاليا بكرامته ويصبح كائناً مبدعاً خلاقاً وقامت النهضة الايطالية في مجال المسرح بدور الانتقال من مسرح العصور الوسطى الى مسرح عصر النهضة وذلك بما صنعته من استبعاد المسرحية الدينية الخالصة ومسرحها الخاص والعودة الى الازمنة الكلاسيكية بعيداً عن قواعد السلوك المسيحي او بمعزل عن القانون والنظام اللاهوتيين ولقد افتتن الانسان الايطالي افتتاناً قوياً بكل ما كان قديماً، وراح يجمع ويستنسخ المخطوطات القديمة ويكشف عن الاثار ويكتب الرسائل المفضلة عند القدماء، ويحي في نفسه النزعات المفقودة التي تدفعه الى كتابة الشعر والبحث العلمي والتأمل الفلسفي، وكان لابد لثقته بنفسه ويقينه ان يؤديا به سريعاً الى عصر جديد من الكشف والى تطور الطباعة والى الاختراعات الالية التي احدثت ثورة في كافة المجالات الحياتية، اما في مجال الفن فقد سعى فنان عصر النهضة الى تقديم الصورة المثالية المكتملة للانسان، ففي القرن الخامس عشر اصبح تجسيد الجمال المثالي هدف فني، فالفنان لم يرفض الجمال الدنيوي كتعبير عن الجمال الروحي، فالعقل عاجز عن ادراك الجمال الروحي دون تذوقه من خلال الحواس ' والشكل احتل مصدر الصدارة والقيم الجمالية في فن عصر النهضة تؤكد على الصور

المثالية والمكملة للجمال الطبيعي الواقعي واصبح الانسان هو المثل الاعلى للنموذج الجميل، لهذا نرى ان فناني(عصر النهضة) في ايطاليا استبعدوا المحسنات الزخرفية التي كانت سائدة في فرنسا لانها تضعف الاحساس بعظمة الانسان، كما ان خلفية اللوحة من جبال واشجار وسماء لم تصور لذاتها وصفاتها الجمالية كما حدث فيما بعد بل لابراز الطابع التشكيلي كخلفية ظلية تجعل الشخصيات المضاءة اكثر تعبيراً وتأثيراً وبروزاً ومن اهم فناني هذا العصر (دافنشي) الذي كان مرتبطاً بدوره بالواقع بشكل مباشر اذ كان يرى بأن الذي يحاكي اساليب غيره يكون فنه اقل كمالاً من الذي يستوحي من الطبيعة مباشرة، فالجميل لديه لم يبتعد عن الشكل المعتمد على التخطيط العلمي المدروس للمنظور والايقاعات الخطية المسخرة لتحقيق وحدة في القيم التشكيلية، فالاشكال بالرغم من تنوعها في الحركة والانفعالات الداخلية الا انها تظهر منسجمة مع بعضها البعض، ولقد كان فن عصر النهضة دنيوياً تماماً في اتجاهه العام، وحتى في تصويره للموضوعات الدينية، لم يصل إلى أسلوبه المثالي عن طريق وضع العالم الطبيعي وإنما عن طريق إيجاد مسافة بين موضوعات العالم فوق الطبيعي ذاته وهي مسافة تؤدي في عالم التجربة البصرية إلى إيجاد فوارق في القيمة مشابهة لتلك التي توجد بين الصفوة والجماهير العريقة في المجتمع البشري والانسجام فيه هو المثل الأعلى الخيالي لعالم يخلو من كل صراع، وهكذا خلقت الصفوة في ذلك العصر وهم الفن الذي ينطبق على كل الأزمان، والذي هو فن بشري أزلي، لأنها أرادت أن تقنع نفسها بأن نفوذها ومركزها لا يؤثر فيه الزمان، ولا يندثر، ولا يطرأ عليه تحول، وحقيقة الأمر أن فن هذا العصر، بمعاييره الخاصة في القيمة والجمال، كان مقيداً بالزمان، ومحدداً وعرضياً، شأنه شأن فن أي عصر آخر، ولقد كان أكثر عناصر الفن في عصر النهضة المتوسط تقييداً بالزمان وبالعوامل الاجتماعية، هو مثله الأعلى في الجمال الخير فهذا العنصر هو أوضح العناصر تعبيراً عن أعتماد فكرته عن الجمال على المثل الارستقراطي الأعلى في الشخصية، ولم تكن الظاهرة الجديدة، التي تمثل مظهراً خاصاً من مظاهر نظرته الارستقراطية، هي أن الجمال الجسدي قد استرد مكانته في القرن السادس عشر — وأن القرن الخامس عشر من قبله كان ينظر بعين شغوفة إلى مباهج الجسد، وذلك على عكس النزعة الروحية في

العصور الوسطى – بل أن ما هو جديد هو أن الجمال والقوة الجسدية أصبحا التعبير الصحيح عن الجمال والأهمية العقلية، فقد كانت العصور الوسطى ترى أن هناك تعارضاً لا يقهر بين حياة الروح غير الحسية وبين الجسد غير الروحي، وكان هذا التعارض يزداد تأكيداً في مراحل معينة عنه في مراحل أخرى ولكنه كان على الدوام ماثلاً في موضع ما من أفكار الناس، التعارض الذي قالت به العصور الوسطى بين الروحي والجسدي فقد أهميته في القرن الخامس عشر، فقد ظلت الأهمية الروحية والعقلية مرتبطة ارتباطاً غير مشروط بالجمال الجسدي، ولكن لم يعد هناك تنافر بين الاثنين، وهكذا اختفى التوتر الذي كان لا يزال قائماً بين الصفات الروحية والجسدية اختفاءً تاماً في فن عصر النهضة المتوسط.

نظرية التلقي أو (نظرية الاستقبال) Listening Theory:

تعد نظرية التلقي من المناهج النقدية الحديثة وإحدى المكونات الرئيسية لستراتيجية التفكيك، فالعلاقة بين أركان التفكيك ونظرية التلقي أهم وأعمق من علاقة المجاورة أو التزامن.. إنها علاقة قرابة ودم، وتتحدر نظرية التلقي من الظاهراتية (الفينومينولوجيا)، والتي تعد الاتجاه الفلسفي الحديث الذي أكد على دور المتلقي في مواجهة النص وإنتاج وتشظي المعنى، إذ أصبح المنظور الذاتي هو الأساس في تحديد الموضوع ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارجه، فقد أولت (نظرية التلقي) الاهتمام بالقارئ ومنحته اهميه كبيرة في عملية انتاج النص، وقد جاء هذا الاهتمام كرد فعل على إهمال السياق الخارجي والاقتصار على الاهتمام بالنص ذاته والتركيز على سياقاته المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه فكان استقبال النص يتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله، ويمكن الاشارة الى (آيزر) الذي كانت خطواته أكثر ايغالاً في إشراك الذات المتلقية، فالقراءة لدى (آيزر) هي نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك، وقد اهتم (آيزر) بما يمكن أن يكون وليس بما هو كائن وفق مرجعيات (الظاهراتية) فهو يعنى بتشكيل النص في وعي القارئ الذي يشارك في بناء معناه، والنص عند (آيزر) هو نص ضامر لنص آخر يكون من نصيب القارئ

حتى يكشفه ومن هنا فأن فعل (القراءة) يهدف إلى تحقيق النص وبناء معناه أو أحد معانيه وتحقيق الذات وبناء كيانه، فنظرية الاستقبال هي نظرية ذات تفرّعات عديدة واتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجيه النقدي، والجامع الذي يوحّد بين المنتسبين إليها، هو الاهتمام المطلق بالقارئ، والتركيز على دوره الفعّال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتحديد معانيه، وإن القراءة هي عملية جدلية مُتبادلة مُستمرة ذات اتجاهين، من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية على محوري الزمان والمكان، فكل قراءة تعمل على إيجاد ما تدفع به إلى الواجهة، مما ينجم عنه، من ثمّ، ما يندفع بالاتجاه المضاد : إلى الخلفية، أما فيما يخص المعنى، فيرى (أيزر) أن المعنى ليس موضوعاً مادياً يمكن تعريفه وحده، وإنما هو تأثير (تصوير البسمة) يجب معايشته والإحساس به، فيقع في منتصف المسافة بين الوجود العادي، إذ يمكن معايشة المادة وإحساسها، وبين التفكير وملكته، حتى يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق في النص، وإنما هناك أنماط وهياكل تُثير القارئ حتى يصنع الحقائق، وهذه الهياكل تُهيّئ مظاهر الحقيقة المخفية، ومن ثمّ يقوم القارئ بتوحيد هذه المظاهر، ويعيد بأستمرار بؤرة اهتماماته، حتى يستطيع أن يحقق تكوين فكرة شاملة، كما ان نظرية التلقّي هي النظرية التي هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع وخلال العقد الثامن من القرن المنصرم، إنها ثمرة جهد جماعي كان صدىً للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية في الستينيات المتأخرة وخلاصةً لأبرز معطيات نظرية التلقي، هو أن كُلاً من المعنى والشكل في العمل الفني، ينتُجان عن التفاعل مع نص القارئ، الذي يجيء إلى العمل بتوقّعات مُستمدّة من أنّه قد تعلّم أهدافاً ووظائف وعمليات الأدب أو الفن، فضلاً عن عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الآخرين في المجتمع، فالمعنى والشكل ليس خصائص مُقتصرة على العمل الفني، بل خصائص يقوم القارئ بأكتشافها، فالقارئ، إلى حدّ ما، المُبدع المُشارك للعمل ومعناه وقيمته في حين أن نقد استجابة القارئ لا يُشير إلى نظرية نقدية مُعيّنة، وإنما يُركّز على عملية قراءة العمل الأدبي، إذ ينقل نقّاد استجابة القارئ اهتمامهم من العمل الأدبي

بوصفه بناءً مُنجزاً من المعاني، إلى استجابات القارئ، وبهذا يتحوّل العمل الأدبي إلى نشاط عقل القارئ ، وما نظرية التلقّي إلاّ تطبيق تاريخي للنظرية المُستندة إلى استجابة القارئ، إذ أنها – مثل أي نقد مبني على استجابة القارئ – تُركّز على تلقّي النص الأدبي، إلاّ أن اهتمامها ليس بأستجابة قارئ فرد في وقت معين، ولكن بالاستجابات المُتغيّرة المُفسّرة والمقيمة للجمهور القارئ عامة، للنص أو النصوص نفسها على مدى مُدّة من الزمن.

الفن البدائيPrimary Art:

يشير المصطلح بوجه عام الى الفجاجة وانعدام التطور والخشونة وتعدني النوعية وفي بعض السياقات يعني المصطلح ايضاً عدم كفاية الوسائط النسبية من هدف سواء منها الحرجة او المفهومة ضمناً، ولهذا علاقة بالمجال التكنلوجي خاصة، وكذلك بالضروف الموجودة داخل مجتمع ما، فالعصا التي تستخدم للحفر – مثلا بدائية بالمقارنة مع آلة التراكتر، والخيمة او الكوخ (بدائيتان) بالمقارنة مع البيت وهكذا او ربما توصف بدائية يوماً عندما تقارن بالآلات التي تستخدم بالطاقة الشمسية او النووية، وقد تعني الكلمة طبقاً لاشتقاقاتها اللغوية نقطة من الزمان المبكرة او (اولى) واحياناً تستعمل للدلالة على ما هو اصلي او قديم او من المنبع الصافي أي انها تتصل ببدايات الاشياء بفخر المجتمع الانساني، كما انها تشير ضمن الاطار الفكري الذي يؤمن بسير التطور الانساني في خط مستقيم، وعلى الرغم من ان الفنان البدائي لم يكن يسعى الى ابداع فن بل كان يعمد الى انجاز هدف عملي الا انه كان يصوغ نتاجاته على السليقة تحقيقاً لاهدافه النفعية ذاتها وهكذا وجد ضالته في كل من السحر والاسطورة ليتمكن من خلالها السيطرة على واقعه المحيطي ولهذا تعددت اساليب الرسم البدائي لدى الجماعات والقبائل المختلفة البيئات والازمان ففي الوقت الذي وجدت فيه رسومات عني فيها رساموها بالدقة بنقل التفاصيل الجزئية ووجدت رسوم اخرى امتازت بعدم عناية الفنانون بنقل التفاصيل عناية فائقة وهذا يجعلنا امام ظاهرة ان الفنان البدائي فناناً واقعياً لكنه لا يعبر بفجاجة عن هذا الواقع، وعندما ندرس رسوم الانسان البدائي نجد ان هي الا تمثيل لادراك ذلك الانسان للواقع من حوله الذي يزخر بمثيرات

تحفزه لابتكار وسائل تساعده لمحاكاة الواقع ومن هذه الوسائل كانت تلك الرسوم البدائية، وقد مر الانسان البدائي بمراحل تطويرية في اساليبه الفنية وفي رسومه الحيوانية ايضاً، واول تلك المراحل كانت تتمثل كما يبدو في التركيز على اظهار الخطوط الخارجية بلون غامق كالاسود او البني مع الاهتمام بأعضاء الراس من عيون واذان وقرون، يقابل هذا عدم التركيز على الاجزاء الاخرى لهذا استعان البدائي بالسحر لتحقيق رغباته والحصول على صيده ايماناً منه بالسحر وبفاعلية ضرباته الموجهة الى حيوانه الموسوم وعلى اثر ذلك فأن الفنانين البدائيون الذين استندت اليهم مهمة الرسم كانو بحكم عملهم ينعزلون في تلك الاماكن العميقة المظلمة للكهوف مستغرقين في خيالاتهم جسم الحيوان وبخاصة الاطراف طريقة (شفافية) وبعدها انتقل الى مرحلة اخرى يمكن ان نصفها بطريقة توزيع اللون على السطح اذ نجده يتجه الى ملء الجسم الحيواني كله باللون مع الابقاء على تمييز خطوط الهيكل العام للشكل وذلك بتكثيف الصبغة على الخطوط الخارجية وتخفيفها تدريجياً الى الاقسام الوسطى من الجسم، تلت ذلك مرحلة ثالثة اكتملت فيها ملامح الاساليب الفنية وبلغ قمة رقيه الفني في الرسم وكان ذلك في الفترة التي تمثل نهاية العصر الحجري القديم الاعلى الذي مر به الانسان في مسيرته الحضارية قبل دخوله في طوره الحضاري المعروف بالعصر الحجري الوسيط ثم العصر الحجري الحديث، وبهذا تتسم النتاجات الفنية بالتحولية بالاساليب والالتقائية، فالرجل البدائي (الفنان) كان يسجل ما يراه من صور الحيوانات المختلفة مثل (الماموت) والبيسون، الوعل، الدب، على جدران الكهوف اما لغرض سحري واما لكي ينقطع عن محيطه وسواء كانت هذه الحيوانات جميلة في حد ذاتها او قبيحة ولكن من المرجح ايضاً انه كان يقوم بنقل صورها الى الاماكن التي يأوى اليها حتى لا ينقطع عنها بل ويظل مشرفاً عليها فيشعر بشيء من الائتناس بها والسيطرة عليها وهناك رأي ثالث يرى في ان الفنان سواء اكان بدائياً موغلاً في القدم ام معاصراً يمتلك نزوعاً الى ان يضع اثاره.. ان يملأ الفراغ الذي يحيطه وان يجد نفسه في تلك الاثار وان يوصل تجربته الى الاخرين، حيث ان هؤلاء الفنانين (البدائيين) يمتلكون حرية تلقائية وثقة بعيدة كل البعد عن الجهود الاعتيادية التي يعاني منها المبتدئون حين يجهدون انفسهم لنقل شخصية او حركة

من الحياة.. اذ ليست هنالك في هذه الرسوم اية اشارة تدل على التردد او عدم الثقة بل انها على العكس تدل على عدم الاهتمام بالصعوبات التي تفرضها السطوح المنفذ عليها الرسم او الادوات البدائية المتوافرة و سواء كانت الرموز محززة بالصوان المدبب او مرسومة بمقاييس كبيرة فوق الجدران او سطوح الكهوف فأن العمل يدل على مهارة لا تضاهى.

فن الرافدين Mesepotaimia Art:

اغلب الفن الرافديني لا يمكن فهمه دون فهم واسع لطبيعة الافكار والمعتقدات التي كانت تسود المجتمعات في ذلك الحين او فهم الاساطير والملاحم الدينية والبطولية لذلك العصر، والفن في وادي الرافدين فناً دينياً ولد في المعابد وكان وريثاً للسحر و الدين في عصور ما قبل التاريخ فكان الفن منذ نشأته متعلقاً بعقائد وطقوس مجموعة بشرية معينة كسحر الانسان القديم (الصياد)، فالفنان الرافديني ينتج فنه ليدعم عقيدته او ليؤثر على القوى الخارجية المحيطة به، فيجعلها صالحة له، محققة لا مائية موطدة لأقوامه في الطبيعة التي يعيش فيها، اذ كان الغرض من اعماله الفنية هي السيطرة (الحيازة) عن طريق محاكاة الشكل، اذ يستولي الانسان على الاشياء ويسيطر عليها في اشكال محاكية للكائن او الغرض الاصلي لذا نشا الفن الواقعي وكان محصوراً اولاً في رسم الحيوانات ويمكننا ان نراه يوحي بسرعة رسم الماموت والجاموس بل والشخوص البشرية وهذه المحاكاة كانت تشبه محاكاة (افلاطون) للطبيعة المرئية لذا كان الفن في البدء ضرورة نفعية حقيقية وبعد ان ارسيت قواعد الفن الواقعي (أي صلة الشبه) استعاض الانسان بصلة روحية غير مرئية واوضحها بالرمز وبفضل مجانسة تضفي على الصورة تغدو هذه معادلة لقوى ولقدرات غيبية لمسها الانسان في الطبيعة واهمها في نظره (الخصب) الذي يمكن الناس من التوالد والتكاثر، ولذا فأن اقدم الشخوص الانسانية المعروفة تمثل نساء (فينوسات) الالهة الام وهي كقيمة جمالية فقد ابرزت او ضخمت خصائص جسمها وقد استطاع الذهن الانساني ان يعمم وان يجمع في فكرة واحدة السمة المشتركة بين العديد من الحوادث المنفردة بل فوق ذلك ان يجسد هذه الفكرة في

صورة مستعارة من الواقع هي صورة المرأة، منشأ الولادات والاستمرار وتكاثر النوع لذلك فأن جميع المخلفات الفنية التي تركها لنا الفنان في وادي الرافدين كانت عبارة عن واسطة او دعامة نقلت الينا جميع الافكار والمعاني التي كان يحملها سكان وادي الرافدين، لذلك فأن الفن في وادي الرافدين كان فناً مشاعاً ذو اهداف تربوية وطقوسية وهذا ما استطاع ان يتوصل اليه (هربرت ريد) حين صنف الفن من حيث علاقته بالمجتمع واعتبره فناً مشاعاً((لانه يقدم تعبيراً للافكار الملغزة التي تخص الطبيعة المقبولة على وجه التعميم، او الذي يستعمل لخدمة الشعائر الدينية المترابطة وجدانيا مع مثل هذه الافكار)) ومثل هذا الفن يكون "هادفاً تربوياً طقوسياً اختبارياً " وبالاصل ذات طبيعة رمزية، فالعراقيون القدماء عن طريق اعمالهم الفنية التي جاءت تعبيراً عن عملية اثارة او الهام او انفعال تم بين الانسان العراقي القديم والعالم الخارجي المحيط به، فترجمها الى أعمال فنية تعطي صيغاً جمالياً فمنها مايتوافر فيها البحث عن العلاقات الخطية واللونية والمساحات والعمق كما في الرسم، ومنها ما يبحث عن علاقات الكتل الحجمية والسطوح كالنحت بشكله البارز والمدور الكامل، فقد استطاعوا تخليد ذكرى تقاليدهم وعاداتهم ونظمهم ودياناتهم وشرائحهم وان يعمدوا الى نقلها او توصيلها الى شعوب اخرى ونعني بذلك الفنون التي كانت جماعية او مشتركة بين عامة الشعب.

أرسطو Aresto :

فيلسوف يوناني، وتلميذ (أفلاطون) جرت فلسفته بأتجاه مغاير لسابقه (افلاطون) وتعاظم اهتمامها بالعالم والظواهر الطبيعية ويعد احد اعظم فلاسفة الدنيا ومن أشهر آثاره (الاورغانون) في المنطق وكتاب(السياسة) و(ماوراء الطبيعة) وكتاب الشعر فقد أكد إن الفرق بين الموجودات كأشياء طبيعية والموجودات الفنية كمبتكرات تعتمد في مفهومها التعبيري والدلالي على مبدأ الصورة والمادة، فالأصل في الفن هو تحقيق الصورة في المادة، والفنان يقوم بأستخراج الصورة الكامنة في الطبيعة ليهبها منتجات الفن ولذلك فالفن هو تحقيق الصور في المادة، والفعل هو وسيلة له ولم يهتم (أرسطو) بمشكلة الجميل

بقدر اهتمامه بماهية العمل الفني وقدرته التعبيرية ومعاييره الشكلية والموضوعية التي يجب إن يقوم عليها، اذ إن الجمال لدى (ارسطو) يجمع بين الموضوعي والمطلق في آن واحد، فالجمال الموضوعي يتجلى تعبيره مع التكوينات الحسية للتعبير عن مكامن الحقيقة منها، والمطلق يتجلى مفهوم التعبير فيه بتصعيداته من المادة إلى الماهية ومن المحسوس إلى المثال كما إن التعبير لدى (ارسطو) هو تناسق التكوين لعالم يظهر في أسمى واجل مظهر له وقد تصور التعبير الجمالي بكونه التنسيق والعظمة' و(ارسطو) حسي فالصورة الحسية مع المادة التي ترتبط بها عند (ارسطو) هي اساس المعرفة، فالجوهر الارسطي يتجاوز عالم المثل الافلاطونية الى (عالم المعقول عند ارسطو الذي هو عالم المادة) والمعرفة الصحيحة الحقيقية عند (ارسطو) هي المعرفة الحسية مع المعرفة المثالية أي عقل ومادة (وهو ما وصم فلسفة ارسطو باليسار المثالي فهي في اقرب الحدود للمادية في المثالية) وبذلك فأن (ارسطو) اهتم بالجزئيات بقدر اهتمام (افلاطون) بالكليات فكانت صورة (ارسطو) فردية موضوعية وليست كلية مثالية مثل مثال (افلاطون) ومن ذلك فأن جمع(افلاطون) الى (ارسطو) يكامل الفكر وامكانية حركته وتصوره للوجود والمعرفة وكان (ارسطو) قد بحث في فكر استاذه مرقعاً الثغرات اينما وجدت ومكملاً النقص حيث وجد، وقد بحث (ارسطو) في طبيعة الحواس واكتشف محدوديتها وتصورها نسبة الى ما يمكن للعقل ان يحلله لمعطيات الحواس وبناء المعرفة الانسانية بالاستدلال والقياس بالاضافة للاستقراء والتي تنتج عن تنظيم المشاهدات للمحسوسات وبناء متكامل للمعرفة (حيث تجاوز نقد افلاطون في ذلك الموضوع الحس والعقل ولم يكتفي به بل حلله)، كما ان فلسفة (ارسطو) الميتافيزقية لم تكن شبيه بفلسفة استاذه (افلاطون) فـ(ارسطو) قال ان نظرية عالم المُثل غير موجودة، بل انها لا تساعدنا الى معرفة كينونة الاشياء، وقال ايضاً (ان ماهية الشيء هي تقع في جوهرها) فأعلن ثنائية جديدة هي المادة الاولية (الجماد) وصورة الشيء (شكله) كلاهما يتحدان لتكوين حالة او صيرورة الشيء، وان ماهية الشيء لا تظهر في المادة او الصورة التي تحملها بل في ترتيبها حسب الجدول الذي وضعه للمخلوقات الحية معتمداً على درجة او مراحل تطورها، ومن ثم وضع اربع علات التي تكشف الغاية من وجود الشيء وهي "العلة الصورية، الغائية، الفاعلة، المادية "حيث ان

العلة المادية تقاوم الصدفة المحضة، لان الطبيعة المادية تقاوم الانتظام بحسب الصورة والجوهر (الماهية) الذي ينبني على الصورة ايضاً نجدها تقاوم المادة، ومن هنا استنتج (ارسطو) العلاقة بين الجوهر والمعقولية المفهومة او الفكرة، واعتبر اللامتحدد- العارض لا يشير الى المعقولية او فكرة مفهومة، الامر الذي ارجع (ارسطو) الى الجدال الذي بدأه (بارمنداس) حول وحدة الوجود والذي اصبح فيما بعد موضوع جدال لـ(افلاطون) حول المعرفة او العلم والرأي، اذ ان نظرية (ارسطو) حول العالم هي مبينة على مراحل التطور بحيث يتصاعد من الادنى، الهيولي الغير منتظم، الى الاعلى الى الشكل المحض الذي هو اعلى نقطة من الانتظام (فكرة بيير تيار دي شاردان) وسمى هذا الشكل المحض بالالوهية، وبما ان (ارسطو) اوجد العلاقة بين الصورة والفكرة، فأن الهه هو اله فكر محض وذاته موضوع تفكيره، اما علاقة الله والعالم هي كالتالي:لان العالم في حالة تغير مستمر وهو في حركة دائمة، وبما ان الحركة لا يمكن ان تستمر الى مالا نهاية، فلابد من وجود محرك اولي للكون من صفاته انه لا يتحرك، وان هذا المحرك الذي لا يتحرك هو الله حسب فكر (ارسطو) والذي يوافق العلة الغائية التي وضعها (ارسطو) في تفسير العلاقة بين المادة والصورة، بحسب فكره ان الله لا يفكر ولا يتدخل ولا يهتم بالعالم ولا يحركه، لكن الحركة التي تتم في العالم هي ذاتية، آتية بفعل الحنين لدى الصورة المتحدة في المادة (الاشياء المخلوقة و قابلة للحركة) الى الصورة المحضة التي هي الله نفسه.

الاسلوب القوطي Gothic art :

في هذا الفن ظهر تحول هائل للروح الاوربية من مملكة الله الى الطبيعة ومن العالم الاخر الى البيئة المباشرة، حدث تحول هام من الرموز الميتافيزيقية الى التجربة المباشرة والى ماهو جزئي محسوس وجرى تصوير للهيئة البشرية بصورة اوضح واكثر اتساقاً، ويتركز الاهتمام على كل ماهو فردي مميز ... وقد برز الفن القوطي في مجال العمارة والنحت حيث اشتهرت الكنائس التي انتشرت في انحاء فرنسا وبلجيكا وهولندا وانكلترا وايطاليا وقد تميزت هذه الكنائس والكاتدرائيات بسمات خاصة مثل استعمال زخارف مستعارة من الازهار

والنباتات والخطوط العمودية الكثيرة التي توحي بالانبثاق واستعمال النوافذ العالية واستعمال الابراج العالية والعقود المسننة ... الخ، والفن القوطي (Gothic art) كلمة أطلقت على هذا الفن في أواخر القرون الوسطى وبخاصة من منتصف القرن الثاني عشر الميلادي إلى نحو عام 1400، ونشأ اسم قوطي مع مثقفي النهضة الإيطالية المعروفين بالإنسانيين وينسب إلى قبائل القوط الجرمانية التي اجتاحت إيطاليا في القرن الخامس الميلادي، ويعتبر الإنسانيون فن القرون الوسطى من إنتاج القوط الهمج، اما المفاهيم الجمالية التي سادت الفن القوطي، فكان مفهوم التوسع لا التركيز والتناسق او التجانس لا التفاوت في المرتبة والتعاقب المفتوح لا القالب الهندسي المقفل ، كما ان مفهوم التوسع هو عكس مفهوم التركيز فالعمل الفني سواء كان مؤلفاً من اجزاء متعددة مستقلة نسبياً، أم كان غير قابل للتحليل الى اجزاء كهذه فأن المبدأ الذي يسوده هو التوسع، اما التعاقب المفتوح هو التصميم الذي يقود فيه الفنان المشاهد عبر مراحل رحلة ومحطاتها، ويكشف عن صورة للواقع هي اشبه ما تكون بالعرض البانورامي، اذ تؤدي بالمشاهد من احد التفاصيل الى الاخر، ويجعله يفكك الاجزاء المتعاقبة للعمل واحداً بعد الاخر، في حين يكون القالب الهندسي المقفل هو عكس التعاقب المفتوح، فالتكوين هنا لا يترك للمشاهد فرصة التوقف عند أي من التفاصيل او فصل أي عنصر منفرد من التصميم الكامل، بل يدفع المشاهد الى ادراك العناصر او العلاقات كلها في وقت واحد، ففي التصوير، الطريقة المفضلة هي الطريقة المتصلة، والشيء المهم في الفن القوطي وجهة النظر الذاتية، وليس الارادة التكوينية الخلاقة التي تتبدى في التحكم في المادة بل هي مادة الموضوع ذاتها، حيث ان المفاهيم الجمالية التي سادت في الفن القوطي تذكرنا وبقوة بالمفاهيم الجمالية التي سادت فن ما بعد الحداثة وخاصة فيما يتعلق بأنفتاح وتفكيك الاشكال وعدم اغلاقها مما يستدعي في كل مرة تاويلاً مستحدثاً يرتكز على الذات المأولة، اما مفاهيم التعاقب المفتوح فهي تذكرنا بالاحداث والبيئات التي سادت بعض نزعات فت ما بعد الحداثة، والمتكونة من عناصر متعاقبة تعتمد على التساوق وتقود فيه الرأي من بيئة الى اخرى وبصورة متصلة، كما ان النهج الذاتي او وجهة النظر الذاتية المميزة للفن القوطي هي بالضبط ما

يميز فن ما بعد الحداثة الذي تمحور حول هذه النزعة وكان تأثيرها فيما بعد يجعل الادراك الجمالي والقيم الجمالية نسبية الطابع

الجماليه AESTHETICISM :

نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، وترمي إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقاً من مقولة (الفن للفن) فهي وحدة العلاقات التشكيلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا كما أنها صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى... أي ما يحدث في النفس من عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال، وتشير الجمالية الى تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني وكل أجزائه مرتبة ضمن نظام معين، كما أن الجمالية في كل عمل فني هي الخطوط والالوان التي تتراكب بطريقة معينة، وأشكال وعلاقات خاصة بهذه الاشكال، وهذه الاشكال هي التي تثير عواطفنا الجمالية والجمال ليس تجريداً من تجريدات ملكة الفهم، وإنما هو المفهوم في ذاته العيني المطلق أي الفكرة المطلقة وهذه الأخيرة تحصل على حسيتها في شكل ذاتي ثم في شكل موضوعي وأخيراً في شكل الروح المطلقة، ثم ليس للروح المطلقة أية غاية أو نشاط سوى إن يجعل من ذاته موضوعاً وإن يعبر لذاته عن ماهيته ذلك ان هذه الروح هي روح حرة لكنها نهائية وهي مطلقة تنتقل في تطورها من التأمل الخارجي والحسي إلى التصور ومنه الى التفكر في المفاهيم، لذلك (هيغل) يقول أن الفن هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة إذن فالجمال الفني أرقى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح فما دام الروح اسمى من الطبيعة فإن سموه ينتقل بالضرورة الى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن ولذا كان الجمال الفني اسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج الروح، وكل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة وإذا كان الجمال هو المظهر الحسي للفكرة، فالفن وحده هو الذي يستطيع ان يحقق الفكرة عن طريق الشكل، إذن فالجمال هو إشعاع الفكرة من خلال الموضوعات الحسية، فكل شيء جميل يمتلك جانبين أو هو مكوّن من عنصرين هما (الفكرة) و(الشكل) الحسي الذي ترى من خلاله وهي

تشع، غير ان الفكرة هي عبارة عن تصورات خالصة غير حسية، أما الشكل الحسي فهو ببساطة المادة الفيزيقية (الحجر، المعدن، الصوت، اللون)، أي الخاصة بالموضوع الجميل.

البرتي Alberti Ieon Battista :

منظر فني ومعماري ايطالي شهير، ولد في جنوه، قد صاغ اهم مفهوم من مفاهيم النزعة الكلاسيكية، وهو تعريف الجمال بأنه انسجام جميع الاجزاء، فهو يعتقد ان العمل الفني يتكون على نحو من شأنه ان يكون من المستحيل اقتطاع أي جزء منه او اضافة أي شيء اليه من دون اخلال بجمال الكل، وكان (البرتي) قد استبق مفهوم الاقتصاد في الفن فقال ((ان كل من يصبوا الى الوقار في عمله ينبغي الاعتماد على عدد بسيط من الاشكال، اذ يزيد الاستخدام المقتصد للاشكال من قيمة العمل الفني)) واصبح مبدأ التركيز والانتمار يحل دائماً محل التنسيق المجرد للتكوين الشكلي، ومبدأ التركيز هنا يعني مبدأ الاقتصاد في العناصر والاشكال المكونة للعمل الفني، حيث ان الاستخدام المقتصد والمركز للاشكال يزيد في قيمة ووقار العمل الفني، وهي احد القواعد الرئيسية في الكلاسيكية اما الانتمار هنا، تأتي من فعل (امر) وهذا الفعل يحيل دائماً الى سلطة مسيطرة وهنا في ميدان الفن، هي قاعدة الخطة العامة التي تتحكم في كل الاجزاء المتصرفة للعمل المركب، وبالتالي ان ديمقراطية عناصر الفن قد تحولت الان الى السيادة المطلقة للفكرة الاساسية في العمل المركب وان المجتمع المبني على فكرة السلطة والخضوع يميل بطبيعته الى التعبير عن النظام واظهاره في الفن، ويعد (البرتي) أول من بحث في قوانين المنظور، وفي عام (1443م) ولأول مرة اشار الى النظريات المتكاملة التي جمع فيها ما تحقق من علوم التصوير في كتابه المشهور (التطبيق العملي للتصوير) وان هندسة (البرتي) تتطلب درجة كبيرة من المهارة الرياضية التي عادت ودرست على مستوى قواعدي وعلمي، وأظهر الإيهام المنظوري الدقة في التعبير والتعقيد لقدرة الفنانين على تذوق الفكر الرياضي، فضلاً عن ذلك ما ألفهُ الفنان بدوره يساعد على نشر المعرفة الرياضية والفكرية لعصر النهضة، وبهذا فقد أظهرت الصورة الفنية

القدرة والمفهوم الفكري المتحرر وبذلك أصبحت الصورة الفنية أرضية خصبة للتطبيقات الرياضية ذات البعد الفني المقدس، وأصبح فنانو النهضة قادرين على إعطاء صور جديدة اتسمت بجماليتها المنظورية والهندسية.

المانرزم mannerism

حركة بدأت بداية منتصف القرن السادس عشر والتي انتشرت في اوربا الغربية وامتدت الى جميع ميادين الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية وحاولت حركة المانرزم التخلص من ذلك الانتظام والانسجام في الفن الكلاسيكي، واحلال سمات اكثر ذاتية وايمائية، اذ تتميز بالمبالغة والتهويل حيث ان المانرزم عارضت الكلاسيكية بقولها "ان الفن لا يخلق فقط من الطبيعة بل يخلق مثل الطبيعة وان للفن اصلاً تلقائياً في ذهن الفنان، وان العبقرية الفنية تعمل في الفن كي تعمل العبقرية الالهية في الطبيعة"، وعدم التزام قاعدة معينة وان هناك من القواعد بقدر ما هناك من الفنانين، كما ان الاراء والافكار التي جاءت بها المانرزم تتطابق تماماً مع فن ما بعد الحداثة في رفضها للقواعد، فكل فنان يسعى الى وضع قواعد خاصة به، وفق رؤيته وثقافته الخاصة، ومن خلال الجرأة في انتاج العمل الفني والذي قد يتخذ صيغاً واساليب وتقنيات تعبر عن ذائقة ذاتية تختلف من فنان لآخر ومن نتاج لآخر، وهذه الرؤية تقود الى القول بأن الفن ذو اصل تلقائي في ذهن الفنان وبالتالي بمستطاع الفنان بأن يجعل من كل شيء فناً او كل ما على الارض فن، وحتى الفوضى والقبح اصبح يمتلك قيماً جمالية.

فيخته phichte :

هو (يوهان جوتليب فيخته 1762-1814) فيلسوف وزعيم سياسي الماني، شغف بالفلسفة الكانتية، اتهم بالالحاد فغادر بينا حيث كان يشتغل استاذ الفلسفة بجامعتها، حاول (فيخته) توحيد جانبي الادراك النظري والعملي اللذين فصلهما (كانت) فجعل الذات مصدر الخبرة في صورها المختلفة مستغنياً عن عالم الاشياء في ذاتها، ومن الذات الفردية استدل(فيخته) على وجود ارادة اخلاقية للكون، هي بمثابة الله او الذات المطلقة التي عنها يصدر كل شيء، وبالتالي فهي توحد المعرفة كلها، وقد كانت الرومانتيكية تمهيداً واضح للرسم

الحديث (ظهور الذاتي) فالرومانتيكي يستسلم لمشاعره وعاطفته وخياله، ويحس بجمال الطبيعة ويهيم بها ويصف مناظرها وخصائص كل منظر منها ويحب العزلة بين احضانها فالذاتية المطلقة هو المفهوم الاساسي في رأي الرومانتيكيين في الفن والحياة ولم تنل ملكة الخيال مكانتها الا عند الرومانتيكيين، ومن المؤكد ان فلسفة (فيختهpichte) الذاتية ادت دوراً اساسياً في هذا المجال حين قال بأن وجود وتشكل العالم يعتمد كلية على رؤيا ملكة الخيال الفردية، فالمنضدة والشجرة هي منضدة و شجرة لاننا نراها بتلك الصورة.

السينوغرافيا Stenography :

أنها نشاط أبداعي يحتاج إلى معرفة بالرسم والعمارة والتقنيات الدرامية وهي تعنى بتنظيم الفضاء الدرامي بدأً من العمارة ووصولاً إلى التأثير على المتفرج، بكل ما يتطلبه من تصرف في الضوء وغيره من العناصر المسرحية، وتعرف السينوغرافيا على أنها تقنية تعتمد على الرسم وصبغ قطعة قماش تعلق في أسفل المسرح على شكل امتداد للمنظور نفسه كما تعني التشكيل الفني للصورة المرئية في العرض المسرحي من خلال الديكور والملابس والإضاءة والتقنيات الأخرى فهي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي، أو الغنائي، أو الرقص الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الإحداث، وتعرف بأنها المشهد في لحظة ثبات الصورة و البيان المشترك للمخرج والفنان الذي يعبر عن وجهة نظرهم في المسرحية أو الأوبرا أو الرقصة المقدمة للجمهور بصفتها عملاً متحداً كونها الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، ويمكن القول بأنها فن تشكيل الفضاء المسرحي من خلال تفاعل عناصر العرض كافة من ممثل، حركة، ديكور، ضوء، لون، مكياج، زي، صوت ورائحة... بما يضمن وحدة نظام إنشائي للعرض، والسينوغرافيا هي التشكيل البصري للعرض المسرحي والذي يستند معايير جمالية تحدد مستوى تأثيره الايجابي في ذائقة المتلقي كما انها فن تشكيل وتصوير العناصر الفنية من كتلة وضوء ولون وفراغ

وعناصر أخرى بصرية كالإضاءة والأزياء والملحقات والمكياج وصياغتها بشكل تخلق نوعاً من المساهمة والمشاركة الفعالة بين دلالاتها وإشكالها الفنية وبين المتلقي ، وتشير الى علم إعداد وتجهيز وتنظيم المسرح والمكان المسرحي، والمعنى مرادف أيضاً لمصطلح (المنظر المسرحي) كونها فن صياغة الصورة المرئية والسمعية للعرض في الفضاء المسرحي بتكوين متناسق بين مفردات العناصر المتشكلة على خشبة المسرح في انسجام لخلق عالم جمالي متحرك يسعى للتعبير عن المعنى الكلي للعمل الدرامي.

الرمز Symbol :

هو صورة معينة تدل على معنى آخر غير معناها الظاهر، إلا انه معنى معين كذلك أو هو مصطلح أو اسم، أو حتى صورة قد تكون مألوفة في الحياة اليومية، تلك علاوة على ذلك معاني إضافية خاصة إضافة إلى معناها التقليدي والواضح إنها تنطوي بداهة على شيء مبهم، مجهول أو مخفي عنا، والرمز أصله الاشتقاقي : (Symbol) مأخوذة من (Symbollo) وهي بمعنى (سيتبدل)، (سينتج) معناها : شيء يرمز إلى أو يدعو إلى شيء آخر، أما في اليونانية (Sumbobm) فالرمز شيء يُهتدى إليه بعد الاتفاق وتقبله جميع الأطراف بأعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة، و الرمز يقصد به الشكل الذي يدل على شئ ما، له وجود قائم بذاته، ويمثل حقيقته، ويحل محله، ويقوم مقامه، والرمز في الفن يكون متميزاً عما يشبه من الأشياء، والأشكال، والموضوعات، فقد يحمل الرمز عدة معاني فهو إما يدُل كإشارة إيحائية على غيره أو قد تدل الرموز المجردة في عمل ما إلى إيحاءات حسية مدركة كرمز الميزان وهو إيحاء للعدالة، ورمز الحمامة وهو إيحاء للسلام وهكذا أو قد يتضمن رمز ما على عدة إيحاءات متعددة من التصورات، والمفاهيم مجردة، ونحتاج لفهم الرمز مجموعة من العمليات ذهنية الموسعة في التفكير المنطقي الذي ينطوي على فهم المعنى المجرد له، وفهم الأشياء الحقيقية الملموسة التي يمثلها الرمز، وعلى فهم العلاقات، المعاني، والحقائق، والدلالات الرمزية، وفهم مصطلحات الإيجاز، والاستعارة، والتشبيه، والمعاني المجردة، فالرمز كما يحلله (هوايتهيد) كما لو "انه الصورة مضافاً إليها العنصر

العقلي، بينما التجربة الإدراكية هي أدراك مباشر للصورة" والعمل الفني لا يمكن أن يعد رمزاً الا بعد إدراكه وإبداعه كمنجز فهو تعبير "والرمز لا يمكن فصله عن الحدث الفني فهو مرادف له ليس هناك وجهان للفن وكل شيء في الفن رمزي لان كل شيء مثالي والخطاء العقلي هو أن الرمز ماهو الا عرض وتمثيل أو تجسيم لمفهوم مجرد " والإحساس والمشاعر والوجدان والخيال عندما تتموضع في العمل الفني يتحول إلى رمز لوجدان الفنان "ولقد يختلط على الذهن ما تعنيه هنا بكلمة (رموز) بما تستعمل له هذه الكلمة من معان أخرى، فهناك مثلاً الرموز الرياضية والرموز العلمية وهناك أيضاً الرموز التقليدية التي يستعملها بعض الرسامين الذي نسميهم رمزيين، ولست أقصد إلى شيء من هذا كله "فهذه رموز من صنع العقل الواعي وضعها لتعبر في اختصار عن شيء مفهوم لديه من قبل، أما الرموز التي أقصدها فهي تلك التي تتصل اتصالاً مباشر بالعقل الباطن – شأنها تماماً شأن الرموز التي نصوغها في أحلامنا والتي يقول (فرويد) أنها بمثابة أقنعة تختفي خلفها رغبات العقل الباطن لتفلت من رقابة العقل الواعي الذي يحاول كبتها ولا يسمح لها بالتعبير عن نفسها تعبيراً سافراً صريحاً."

الترميز Coding:

تعبير عميق الفكرة مزدوج المعنى أو خفي الدلالة، كما يقول (كاسيرر) عن الترميز إنه عملية اكبر من مجرد استخلاص المفاهيم من الخبرة وأدراك العلاقة بينهما وبينما تنطبق عليه كما يمكن تعريفه بأنه رموز لما تدرك، ونربط بين هذه الرموز وما ترمز إليه أو تمثله، فالرموز العلمية تكون صورة العالم علمية وبالرموز الأسطورية تكون الصورة أسطورية، وبرموز اللغة العادية تكون صورته المألوفة التي نعرفها بشكل عام.

الإيماءة Signal:

إشارة موجزة عادة يغلب أن تكون عرفية وغير مباشرة إلى شخص أو وضع أو مكان له دلالة وهي ظاهرة ما فوق لسانية، ذات وظيفة مساعدة في التواصل، ويمكن أن تعدّ درساً لاحقاً بالسيميولوجيا التي تدرس الممارسات الإشارية كلغة ذات كود والايماءة حركة تمثل جزءً من سلوكنا الفعلي وهي ضرباً أساسياً

لإبانة الجسد والمسرح والفعل القائم فوق المسرح في فضاء واقعي، كما انها إشارة قصدية دلالتها في باطنها، وليست رمزاً يشير إلى قصد خارجها، والايماءة فعل من أفعال البدن تدرك حسياً، والمرء يقصدها من خلال خبرة البدن، اذ أن بنية العمل الفني هي نفسها بنية الإيماءة التي تحوي معناها في باطنها، فالعمل الفني هو وحدة عضوية يرتبط فيها المعنى بالمحسوس والدلالة الجمالية بالموضوع الفيزيقي وهو ملتقى قصد الفنان والمتذوق كما تعني الايماءة علم يخص جميع القنوات غير اللفظية التي تصدر عن الجسد كونها الوضعيات التي يتخذها الناس تجاه بعضهم البعض عندما تكون لها دلالة اجتماعية (نمطية) أي وضع الأجساد الاجتماعي وتعرّف بأنها حركات موضعية لجزء من أجزاء الجسد تحمل تعبيراً، وتعتمد على أجزاء عضلات الجسد بينما تعتمد الحركة على جميع أجزاء الجسد.

التمثيل الصامت Pantomime :

يعرّف بأنه التمثيل بلا كلام ، أو فعل بلا كلام ويعرّف بأنه : " تمثيل بطريقة طرازية " ويعرّف ايضاً بأنه : " فن تصوير شخصية أو حالة معينة بأستخدام الإيماءات وتعبيرات الوجه والحركات الجسمانية "أنه فن يعتمد على الإيماءة والحركة دون الصوت " كونه يحاكي به الممثل نماذج بشرية أو مشاهد واقعية من الحياة اليومية، وقد يكون مبالغاً فيه كأن يحاكي الممثل دخان سيجار ويعتمد اعتماداً كلياً على مهارات الممثل في تغيير ملامح وجهه وإيماءاته والتحكم في حركات جسده فهو فعل يقوم به الممثل عبر الإيماءة للتعبير عن شعور معين أو معنى أو بقصد الإخبار أو الإشارة لحالة أو موقف ما، مستعملاً الإيقاع ووضعيات الجسد، والإيماءة فيه تأخذ شكل المادة التي تريد أن تعبر عنها، أو شكل المساحة، أو شكل الحالة، أو الدافع، وهي تحتمل بهذا المعنى دور المفسر للفعل، للرغبة، للطبع.

الوحدة التعليمية النمطية : (MODULE)

تعددت التعريفات لمصطلح الوحدة التعليمية النمطية بين الباحثين، وهذا ناتج حسبما يرى الباحث لاختلاف مناهج دراستهم او تخصصاتهم لكنهم اجمعوا

على انها طريقة تعين الطالب على تعلم مهارات وافكار جديدة في ميدان تعليمي معين وهذه جملة تعريفات :

1- "انها المحتوى التعليمي الذي يزود بكل الوسائل والمعدات التي تمكن المتعلم من التعلم بأستخدام وسائط عديدة في مكان انفرادي ".

2- انها وحدة تضم مجموعة من نشاطات التعليم والتعلم روعي في تسميتها ان تكون مستقلة ومكتفية في ذاتها لكي تساعد التلميذ على ان يتعلم اهدافاً تعليمية معينة محددة بدقة وبتفاوت الوقت اللازم لتحقيق تلك الاهداف تبعاً لطول ونوعية الاهداف والمحتوى للوحدة".

3- وحدة تعليمية قائمة بذاتها تحتوي على المكونات الاساسية التي تجعل منها برنامجاً متكاملاً في التعلم الذاتي تشكل بمجموعها منظومة تتكون من مجموعة عناصر تتفاعل وظيفياً لتحقيق اهداف محددة.

4- انها "طريقة تعلم قائمة على العلاج الفردي وصياغة نواتج نهائية للتعلم في صورة سلوكية محددة ودقيقة وضرورة القياس التعليمي لمستوى المتعلم لتحديد مستوى مهاراته وخبراته قبل بدء المتعلم ".

5- "محتوى تعليمي مبرمج يشتمل على وحدات صغيرة ذات اجراءات متتابعة ومتكررة مبنية على اساس تمكين المتعلم من التعلم بصورة انفرادية كمهارة تنفيذ المنظر المسرحي عن طريق احد البدائل التعليمية ووفقاً لمسار تعليمي يقودة لتحقيقة اهداف سلوكية محددة ودقيقة.

6- "انها برامج تشتمل على وحدة من مادة تعليمية مفردة ومنظمة تتضمن موضوعاً متكاملاً ومستقلاً قائماً بالتعليم ويشتمل على انشطة تعليمية /تعلمية تساعد الطالب على تحقيق اهداف محددة تقاس بمقاييس محكّية ومرجعية ".

7- انها مادة تعليمية مصممة بشكل برنامج متكامل في التعلم الذاتي تقع ضمن مفردات مادة التخطيط والالوان المقررة في قسم التربية الفنية يتعلمها الطالب ذاتياً وتحت اشراف تدريسي متخصص في المادة تمكنة من تحقيق اهداف سلوكية محددة.

ومن خلال ما تقدم يتضح ان مفهوم الوحدة التعليمية النمطية يشتمل على محددات اساسية منها(التعلم الذاتي، تحقيق اهداف، اكتساب مهارة، نشاطات تعليمية ، مسار تعليمي).

الطريقة الاعتيادية Ordinary Method :

انها طريقة التدريس التي تعتمد على تقديم المدرس المادة العلمية بصورة لفظية ، اذ تقدم المادة اولاً ثم تعطى امثلة توضيحية تفسر المفاهيم التي تتضمنها المادة العلمية ، وقلما يستخدم المدرس الوسائل التعليمية بهذه الطريقة اذ يقتصر استخدامه على السبورة ، وفي نهاية الدرس يسمح للطلبة بطرح الاسئلة لمناقشة المادة وانها "الطريقة التي تتميز اساساً بتلقين التلاميذ المعلومات دون اهتمام مماثل بتحقيق بقية اهداف التدريس وتركيز النشاط التعليمي على الشرح والتوضيح من جانب المدرس دون عناية مماثلة في اتاحة الفرصة امام التلاميذ للقيام بنشاط هادف متعدد الجوانب وكذلك بالتركيز على تقويم ماحصل عليه التلاميذ من معلومات دون اهتمام بقياس مدى ما اكتسب التلاميذ في النواحي الاخرى المتصلة بالمهارات والاتجاهات والميول والقيم ".

الماكياج (فن التنكر) : (Make up)

وهو تغير مظهر الوجه الحقيقي للمثل او أي جزء اخر من جسمه عن طريق استعمال معاجين، واصباغ ومساحيق واشياء اخرى والهدف من المكيجة هو خلق ملامح هيئة معينة لكي تعبر عن الشخصية او الشئ المراد تقمصه على شرط ان يحس المتفرج بذلك وتستعمل المكيجة في بعض الاحيان لا لتغيير ملامح الشخصية الاساسية للممثل ولكن لتاكيد هذه الملامح حتى تماشى التأثيرات المسرحية كالاضاءة او تقريب المسافة بين الممثل ومشاهده، وهو ابراز او طمس ملامح الوجه واظهاره بالشكل المطلوب الذي يتناسب مع شكل الشخصية المراد تأديتها كما يعني "اللمسات التي تضاف الى قسمات وجه الممثل او الممثلة بأستعمال الالوان والمحاليل والاصباغ والمساحيق ليكون مطابقاً للشخصية التي يؤدي دورها وهو اما للتجميل او التشويه او للتنكر وابراز مواضع الشذوذ والقبح ويعني المصطلح ايضاً المواد المستعملة ".

التحديث Modernization :

هـو عمليـة تعـديل البيئـة الاجتماعيـة والرؤيـة المعرفيـة والأخلاقيـة بحيـث يخضـع الواقـع بأسـره للقواعـد والإجـراءات غيـر الشخصية ويـزداد الـتحكم فيـه مستبعد كل المطلقات، وتضفي كل الثنائيات، ويصبح مصدر المعرفة هـو العقل وما يصله من معطيات من خلال الحواس، ويعود تاريخ عملية التحديث في الغرب إلى بدايات عصر النهضة وقد زادت حدتها في بداية القرن التاسع عشر، وأوصلت هذه المرحلة نهايتها مع الحرب العالمية الأولى حيث تحولت المجتمعات الغربية من كونها مجتمعات زراعية إقطاعية إلى مجتمعات تجارية، وأخيراً إلى مجتمعات صناعية رأسمالية امبريالية، كما إن الشخصية التقليدية تتحول إلى المواطن الحديث القادر على الاستجابة للقانون العام، وأن البيئة الاجتماعية تسيطر عليها مؤسسات الدولة التي تحل المؤسسات التقليدية مثل الكنيسة أو الأسرة، وتصاحب هذه العملية نمو الديمقراطية وانتشار التعليم وزيادة الإبداع والحراك الاجتماعي ونزع القداس عن الأفراد والرموز وتزايد تكيف المرء مع القيم والمخترعات الجديدة وتعاظم دور الإعلام، والحداثة تتميز عن التحديث فهذا التغير قد يكون عبارة عن مجموعة من التغييرات التي تشهدها المجتمعات، ولكنها ليس من الضروري أن تعد مجتمعات حداثية كما أن التحديث " هو سياق التحول الاقتصادي والتكنولوجي كما جرى تاريخياً لأول مرة في أوربا مما يجعل الكيان الحضاري متميزاً، أما الحداثة من حيث هي وعي، فتشكل أنموذجاً ونمطاً فكرياً تجد فيها أوربا الحديثة هويتها.

المعيار الجمالي Aesthetic Criterion

هو المقياس الذي من خلاله نستطيع الحكم على الأعمال الفنية، والتقدير لها وفق طرق وأساليب وضوابط محددة، وقد قامت عدة دراسات نقدية لوضع معيار مناسب لجميع النقاد والمتذوقين والطلاب لتحليل الأعمال الفنية وإصدار الأحكام عليها من خلال عدة خطوات علمية.

النقائية (الصفائية) Purism

هي حركة فنية نشأت كرد فعل على الاتجاه التكعيبي بعد ظهور الاكتشافات العلمية، وخاصة النظريات العلمية الخاصة باللون، والضوء، حيث تقوم هذه الحركة على الحرص على الصفاء (النقاء) في اللون الموضوع على سطح اللوحة (أي غير مخلوط أو ممزوج بلون أخر)، والبساطة، والرشاقة في الخطوط الخارجية، والمساحات الشكلية للعناصر، والتسطيح البعدي في الرسم، والتوزيع المتزن، والوضوح في الموضوع، والفكرة، والاستقرار الكامل في التكوين العام، والسعي إلى إيجاد نمط من العلاقات المتفاعلة، والمتداخلة بين الخطوط الرأسية، والأفقية، والمساحات اللونية في العمل الفني.

البروتستانت Protestant :

حركة دينية، نشأت عن حركة الإصلاح التي أسسها (مارتن لوثر 1483 – 1456 م) والاسم يستعمل لمعانٍ كثيرة، لكنه بمعناه الواسع أطلق على الذين لا ينتمون الى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أو إلى كنيسة شرقية، وتنطوي البروتستانتية على أفكار تحريرية في الأمور الدنيوية والدينية وكذلك في إعطاء الفرد حرية التقدير والحكم على الأمور وروح البروتستانتية هي مسؤولية الفرد تجاه الله وحده وليس تجاه الكنيسة، وأن الخلاص يتم عن طريق النعمة الإلهية.

الواقعيةRealism:

الواقعية أحد المدارس الفنية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي، وكان الدافع وراء ظهورها هو معارضة المدارس التقليدية التي قامت على المثالية الجمالية القديمة كمدرسة الكلاسيكية الجديدة، وعلى المدارس الفنية التي قامت على الإفراط في العواطف والأحاسيس كالمدرسة الرومانسية، وقد اقتصرت الواقعية على تصوير الحقيقة، والأشياء الواقعية الموجودة في الحياة بكل تناقضاتها، فهم يرون أن الواقع هو أسمى أهداف العمل التشكيلي، ولذا قامت الواقعية على الابتعاد عن الابتكار، والخيال في موضوعاتها، وأيضاً عن الموضوعات المقتبسة من التاريخ، والاعتماد على انتقاء كل ما هو مثير للاكتئاب في المجتمع أو كل ما هو مثير في الحياة اليومية

الواقعية المحيطة بهم، أو كل ما هو حقير، ووضيع، من مظاهر الفقر المدقع، والعوز الشديد، والبؤس، والحرمان، والغنى الفاحش، والثراء، والحزن، و الواقع المؤلم لجميع الطبقات الكادحة كالعمال، والفلاحين، والمظلومين غيرهم، وفي اعقاب الثورة الرومانتيكية (الرومانسية) ظهرت حركة جديدة داعية الى الرسم بعيداً عن المثل العليا الكلاسيكية والرومانسية والرسم مباشرة عن الطبيعة وهذه الحركة جاءت بسبب العلم وما تمخض عنه من ثورة صناعية اطاحت وهمّشت المثل الطوباوية السماوية بأعتبار ان العلم لم يكن يؤمن الا بالواقع الملموس، فكانت الحركة الواقعية في الادب والفن ردة فعل لهذه الأوضاع فأهملت التآليف الخيالية المثالية الجامحة لصالح نظرة العلم وحلت محلها لغة خيال آخر، خيال منطقي واقعي، لذا فأن كل من (مييه ودوميه) فنانان طبيعيان من الباربيزن، الا انهما لم يكن همهما تصوير الطبيعة بشكل شاعري بل رسما الطبيعة الانسانية من منظور واقعي نقدي، (فدوميه) كان ينقد الواقع السياسي بواقعية صادرة من عمق احساسه بمعاناة الانسان وبسخرية لاذعة، اما (مييه) فكان يصور الفلاح وقد اقترنت لديه صورته بصورة الارض، فأخذ يصور شقائه في رموز مكثفة من الواقع حملها عبء احساسه وتعاطفه مع هذه الطبقة التي ينتمي اليها اصلاً، اما واقعية (كوربيه) فهي لاتعنى بالتصوير الاجوف المحاكي للواقع وانما هي واقعية شمولية في جوهرها تجمع بين النقد من جهة والبناء الاجتماعي من جهة اخرى انطلاقاً من منظورها الفلسفي والفكري الخاص بها، (فكوربيه) كان ينتقي موضوعاته من الواقع ويعرضها في اطار كلي مهمّشاً بذلك المسميات السماوية المثالية الوهمية كما فعل الرومانتيكيون ومنهم(ديلاكرو) من هذا نجد ان بداية (الواقعية) شكلانية تعنى بنقل وتصوير اجواء الغابات الساحرة في الطبيعة دون أي عناية بأي مضمون ومن فناني هذه المرحلة (تيودور روسو)، اما المرحلة الثانية هي (واقعية نقدية) نفذت بأسلوب طبيعي ولكنها كانت محملة بالمضامين الواقعية لهذا تحولت اشكالها الى رموز سياسية تعبر عن معاناة الانسان، وقد مثل هذه المرحلة (مييه، دوميه، كوربيه)، والمدرسة الواقعية (الموضوعية) والتي كان موضوعها الانسان والطبيعة قد انقلبت على الجمالية المثالية (الذاتية) (كلاسيكية وورمانسية) شكلاً ومضموناً

واهدافاً ، فلم يعد تحوير الطبيعة بحثاً عن الجمال المطلق في الكلاسيكية الجديدة او تعظيم الذات في الرومانسية ملياً لنزعة الواقعي الجديد في المطابقة بين المحسوس والمرسوم حيث يقول كوربيه (ان جوهر الواقعية هو نفي المثال) وهو ما دفع لالتقاء الواقعية مع ثورة 1848 الاشتراكية في فرنسا والتي دفعت بأتجاه دورٍ اجتماعيٍ للفن في ظل الحركة الواقعية الامر الذي ساهم في تطور الفن الحديث لاحقاً و (لا يتمثل في موضوعيتها) على يد (كوربيه) او بطريقة في التلوين على نفس منهج (كارافاجيو) بل في (مانيه) (الواقعي) قبل تأسيس الانطباعية حيث اكتشف التقنية الجديدة بالتلوين في قيم لونية جديدة لا تعتمد على الطريقة الكلاسيكية وهو ما تطور ونضج في المدرسة الانطباعية لاحقاً ، كما ان الواقعية مذهب ادبي خلف في النثر المذهب الرومانتيكي وخالف قواعده فهي تقوم على رفض تحويل الواقع الى مثال بل تكتفي في تصور الاشياء كما هي وقد نشأ المذهب في فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر وتبناه عدد من الادباء بالاستناد الى احداث يومية واقعية تعالج ملل الناس من الرومانتيكية في مبالغاتها الفردية وقد اعتبر (فلوبير) احد اهم ممثلي الواقعية في الادب اما في الفن فلم تثبت الواقعية الا بعد عام 1842 على اساس ان الفنون تتجدد من خلال حب ودراسة الطبيعة التي هي نفسها تتجدد بلا انقطاع وقد انقسمت الواقعية بين (واقعية اوربية) اقرب ما يكون من (الفن للفن) و(واقعية ماركسية) بزعامة (مكسيم غوركي) اقرب ما تكون من (الفن للمجتمع) وظائفية ذات اهداف تعبوية واضحة، والواقعية هي الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه بأستمرار بأعتبار ان هذا الوعي ارقى اشكال الحرية ، ان يكون الانسان واقعياً لا يعني على الاطلاق نقل صورة الواقع ، بل محاكاة نشاطه ، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف او طبع صورة منه ، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشاف ايقاعه الداخلي ، اذ ان (بوريس بورسوف) يقول ((نحن مع الواقعية ، انها وحدها من وجهة نظرنا قادرة على تقديم الصورة الصادقة للواقع المعاصر والتغلغل الى جوهر العالم الداخلي للانسان المعاصر ونحن لمقتنعون بهذا ، تدعمنا في موقفنا تجربة تاريخ الادب العالمي كله ، والتطور الروحي لكل البشرية بوجه عام، لقد كانت هناك دائماً

اتجاهات ادبية متباينة، وكان هناك دائماً صراع بينها ولكن النصر حليف ذلك الاتجاه الذي يرتبط بقوة المتطلبات الانية للحياة وبالمتطلبات الحقيقية للروح الانسانية والعقل الانساني)).

تيوفيل جوتيه (1872-1811) Teufeel Goteeh

اهتم بالفن ومتاحفه وعوض عن حبه للفن التشكيلي بما انتجه شعراً وقصةً ووصف في شعره بأنه (ينحت شخصياته من الذهب والعاج على النحو الذي كان يقوم به المثال اليوناني في نحت تماثيل الهته) وقد اعتبر الموصل بين الرومانسية الطبيعية لـ(فكتور هيجو) ورومانسية بودلير وجماعته والتي تسمى (المنحدرون) وريادة حركة (Dandysim).

ديفيد هيوم David Hume (1776-1711) :

فيلسوف حاول أن يتقصى الوحدات الأولية التي تتألف منها محتويات العقل الذي ينظر إليه كوعاء يحتوي على ذرات هذه الذرات هي الادراكات (الانطباعات والأفكار) والتي تشكل مكونات العقل وموضوعاته، هنا وتحديداً مع (الانطباعات والأفكار) حاول (هيوم) الفصل فيما بينهما ليكون هذا الفصل المنطلق الأساس بأتجاه مذهب (هيوم) الفلسفي، وهو فصل شامل لكل الادراكات العقلية، ويرى (هيوم) أن كل فكرة أو (صورة ذهنية) يمكن ردها إلى انطباعاتنا المباشرة أو (مدركاتنا الحسية أو الشعورية)، والتي هي بمثابة النوافذ التي تدخل منها الخبرة التي كونت تلك الفكرة، وأن أي فكرة من أفكارنا لا يمكن ردها الى انطباعاتنا فهي ليست فكرة صحيحة، وهذا ما يؤكده (هيوم) بقوله : " إن كل ادراكات العقل البشري تنحل من تلقاء نفسها إلى نوعين متميزين سوف أسميهما الانطباعات والأفكار، ويميز (هيوم) بين نوعين من الانطباعات : انطباعات الإحساس، وانطباعات الانعكاس، فالنوع الأول من هذه الانطباعات يكون مصدره التجربة، أما النوع الثاني فيشمل على العواطف والرغبات والانفعالات والتي يرى (هيوم) أنها تنشأ غالباً من أفكار الأحاسيس المختلفة، وهذا يعني أن كل موارد التفكير تكون مشتقة أما من حسنا الداخلي أو الخارجي، وأن أي مزيج أو تركيب لهما ينتمي إلى العقل

والإرادة (أي قدرة التفكير والتخيل) وينحصر الفرق بين هذين النوعين في درجات القوة والحيوية اللتين تؤثران بها على العقل وتشقان طريقهما إلى تفكيرنا وشعورنا"، فالادراكات التي ترد إلينا بقوة وعنف سأسميها الانطباعات وأنا اجمع تحت هذا الاسم كل إحساساتنا وعواطفنا وانفعالاتنا عندما تظهر للمرة الأولى في النفس، وأما الأفكار فأعني بها ما يكون في التفكير والعقل من صور خافتة ضعيفة واهية لتلك الإحساسات والعواطف والانفعالات، وهذا يعني أن الانطباعات الثانية (الأفكار) هي صورة لا تختلف عن الأولى (الانطباعات الحسية) إلا بالكثافة أو الثخونة، حيث أن الثخونة في الأولى هو ما يجعلها تتقوم بنحو محسوس، ففي خشونة قطعة الخشب مثلاً هناك شيء لا محالة لا يُختَزل وليس يُنفَذ إليه، أي شيء معطى، وهذا المعطى لا يحقق فيه فقط جانب الثخونة في الإدراك، وإنما أيضاً جانبه الآخر جانب القبولية، بل أن الثخونة والقبولية ليستا هما إلا وجهين لحقيقة واحدة ، وعندما تعاود قطعة الخشب الخشنة النشأ بنحو انطباع ضعيف (أي كفكرة شفافة ليس بها ثخانة) فإنها تستحفظ بصفة كونها معطى، وتستمر لا تختزل وتستمر بنحو لا معقول فإنما لمكان كونها قبل كل شيء، وعلى التحقق هي انفعالية خالصة فهي تبقى عنصراً عاطلاً، لا تستفيد من ذاتها ولا من باطن كيانها علة ظهورها، إنها لا تستطيع من تلقائها لا أن تظهر ولا أن تغيب، بل يجب أن يكون هنالك شيء آخر غيرها هو الذي يستحضرها أو يدفع بها والحق إن كل وضع لمحتويات حسية إنما ينقلنا إلى محض عالم الخارجية، أي إلى عالم المحتويات العاطلة فيه ويحدد ضروب ظهورها محتويات أخرى عاطلة مثلها، وهو عالم كل التغيرات والدفعات الحاصلة فيه إنما يكون أصلها من الخارج، وهذا الأصل يستمر اجنبياً عن المحتوى المحيي له بعد هذا التأكيد على إن كل أفكارنا مستمدة من طباعنا وتمثلها وبان العقل لا يستطيع إنشاء فكرة بمفرده وذلك لان مصدر أفكارنا هي التجربة، وقد علل (هيوم) السبب في وجود عدد كبير من الأفكار التي لا تتطابق مع الانطباعات إلى أمرين: الأول هو الربط بين فكرتين في الذهن بفعل المخيلة، وهنا تكون القوة المبدعة للعقل لا تصل إلى أكثر من قدرة التركيب أو التحويل أو الزيادة أو الإقلال من المواد التي حصلنا عليها من التجربة، فعندما نفكر

بجبل ذهبي مثلاً، وهي فكرة في الرأس ليس لها أصل حسي، ولكنها في الحقيقة عبارة عن ربط فكرتين: الجبل والذهب وكلتاهما خبرناهما بالحس وربطناهما في فكرة مركبة واحدة، أما الأمر الثاني فيعزوه (هيوم) إلى إمكانية الأفكار ذاتها (الأفكار الناشئة من انطباع ما) من أن تنتج صوراً عن نفسها لتأخذ شكل أفكار جديدة، (أي إنها تقوم بتشكيل أفكار ثانية تكون صوراً للأفكار الأولى)، ولكن بما أن الأفكار الأولى مشتقة من انطباعات، ويبقى من الصحيح أن كل أفكارنا تصور أما بطريقة مباشرة (أي عند الانطباعات) أو غير مباشرة (أي من الأفكار التي تكونت عن الانطباعات الأولى)، وفي هذا تأكيد على أن الذهن هو شيء أكثر من مجرد فسيفساء من الانطباعات البسيطة وأن ثمة قوى تركب وتؤلف الأفكار الناتجة من تلك الانطباعات أحياناً، وأحياناً أخرى تنتج تلك القوى صوراً عن نفسها لتأخذ شكل جديد، ويعزو (هيوم) هذا العمل (تأليف أو إنتاج الأفكار من نفسها) إلى القدرة على التخيل، حيث وجد إن الارتباط التخيلي هو الوسيط بين الوضعيات أو التشكيلات المختلفة لأنواع الأفكار، حيث يتم بواسطته الربط بين فكرتين عبر كيفية خاصة للتداعي أو الترابط والتي من شأنها أن تنتقل بنا من فكرة إلى أخرى فتربط بينهما وهنا يتضح إن (هيوم) قد ركز في فلسفته على الجانب الذاتي وهذا الأخير لم يكن بعيداً عن تفسيره للجمال وسائر المقولات الجمالية، وهذا ما يتضح من خلال تأكيده على إن الجمال هو ظاهرة ذات صفة ذاتية خالصة.

سقراط (649-399 ق.م) Sicrat:

فيلسوف يوناني بدأت معه الفلسفة اليونانية دورها أو مرحلتها الثانية، فقد رأى إن لكل شيء طبيعة أو ماهية هي حقيقة يكتشفها العقل وراء الأعراض المحسوسة، ويعبر عنها بالحد، وان غاية العلم هي كشف تلك الماهيات وهي قائمة في العقل، أي تكوين معانٍ تامة إلى الحد... مستعيناً في ذلك بالاستقراء، وفي هذا الصدد يقول (سقراط) إن المعرفة الصادقة تتصف بـ (القبلية)، أي إنها متضمنة في الذات (رسمتها الآلهة) ويعمل العلم حسب رأيه على استخراجها من

باطن النفس (بأعتبارها محور الذات) بفرضيات مُسَلمة واضحة يحدد إزاءها المعنى المطلوب ومن ثم ترتقي من تصور إلى تصور حتى نصل إلى تصورات حقيقية، أو بالأحرى نصل إلى الدلالة الكلية للأشياء التي تتفحصها' وهنا يشير (سقراط) إلى إن النفس أو العقل يتخذان من الإحساس وسيلة للبحث عن شيء آخر وراءه، آلا وهو الخصائص المشتركة، أي إن الإحساس هو المحرك الأساسي للبحث عما هو في باطن النفس، أما الخيال فهو القدرة يتم عبرها الوصول إلى عالم المعرفة الحقة، بأعتباره أصلاً شيئاً علوياً، وهذا ما يؤكده (سقراط) بقوله : اعتقد إن خيال الشاعر /الفنان نوع من " الجنون العلوي "، ولقد تمكن (سقراط) من أن يكشف أو يميز وجوداً آخر غير الوجود الحسي، هو الوجود الذهني – أي وجود التصورات – وبمعنى آخر ميز (سقراط) تمييزاً فاصلاً بين موضوع العقل وموضوع الحس، إلا انه لم يتمكن من تحديد فيما إذا كانت الأشياء في ذاتها هي نفسها التي تمثلها لنا تصوراتنا أم شيء آخر، وبالتوازي مع ما تقدم انطلقت آراء (سقراط) الجمالية، فقد جَهَد وهو يُعلم فناني عصره الطريقة المثلى لتمثيل جوانب الروعة في النموذج ونواحي الجمال حين ينقلون بالإيحاءات المحسوسة جمال النفس الحقيقي ليبرزوا جمالها وكمالها الخفي تحت هيكل الجسد والدفع بهم بأتجاه جعل الأفعال مطابقة للأفكار، فضلاً عن ذلك فأن (سقراط) عارض أية نظرية للفن تجعله غاية لذاته وتقيمه على المعيار الحسي، بل رأى إن الجميل هو ما يحقق الخير النافع، وان الجمال لهُ غاية هادفة، وركز على النظر العقلي في الفن لا على إثارة الانفعالات والعواطف التي تسلب الإنسان إرادته، وتقوم المعرفة عند (سقراط) (على ان الاحساس بالجزيئات المندرجة تحت الكليات هو احساس لجزء من مجموع اجزاء مشتركة في صفات وافكار لا تدرك بالحواس بل تنبع من العقل خلافاً للادراك الجزئي الناتج عن الاحساس)، أي ان المفاهيم العامة عقلية (ادراك كلي) والمفاهيم الخاصة حسية (ادراك جزئي) والادراك العقلي الكلي عام واحد لجميع العقول تكشف به حقائق الاشياء الثابتة الموجودة خارج الذات، (فمن لا يعرف ما هي المعرفة لا يمكن ان تكون لديه فكرة عن اية حرفة وقد وصف (ارسطو) منهج (سقراط) المعرفي بأنه "عقلي كلي مطلق" فهو عقلي يسعى لاكتشاف المعرفة بأدعاء جهلها

وبذلك اسس (سقراط) لنشاة الفلسفة التي تربط بين النفس والاخلاق والفضيلة، اذ ان الانسان هو عقل وروح يسيطر على الحس والتجربة فالقوانين العادلة مصدرها الفعل الذي يوصل الى ماهية وحقيقة الشئ بأكتشاف ما وراء الحس وهو كلي استقرائي مستعيناً بالصور والامثلة وصولاً للتعقل (المتجاوز للاحساس) وبالتالي للتعريف الكلي- المطلق- وهو(مطلق) بسعيه لتعاريف كلية شمولية (للماهية) واحكام ثابتة (مقابل السفسطائين النسبيين) (فالانسان عند سقراط حيوان عاقل شمولي لكل ما هو حي) ومعرفة الماهيات هي المعرفة الحقيقية التي اسس لها (سقراط) وانطلقت من بعده في الفكر المثالي، ولقد اعطى (سقراط) للفلسفة صيغة اخلاقية نابعة من الذات بأتباعه العبارة التي اطلع عليها الهامياً في معبد" دلفي" "اعرف نفسك" وقد طور (سقراط) هذا المبدأ على اعتبار ان مصدر حكمته التي عرف بها انه لم يكن يدعي المعرفة، التي هي فضيلة مقابل (الجهل رذيلة) فكانت رسالته الفلسفية هي تعريف النفس بالفضيلة التي (تجلب الغنى وكل شيء اخر مبارك للانسان ومجتمعه) فالانطلاق من الذات هو اساس المعرفة عند (سقراط) فالمعرفة بالنفس هي السبيل الوحيد لتحقيق الفضيلة التي هي العلم موحداً بذلك بين العمل بالخير والعلم به، فالمعرفة عند (سقراط) ليست هي الغاية بل هي الوسيلة والأسلوب للتطبيق العملي بحثاً عن ماهيات الاشياء بواسطة المنهج الديالكتيكي حيث تدرجت المعرفة وصولاً الى الغاية الاخلاقية (علمية الاخلاق) و(اخلاقية العلم) موحداً بين الفضيلة والمعرفة والرذيلة والجهل، فالحياة الاخلاقية شرطاً واساساً لتشغيل الفكر بوضع الفعالية العقلية فوق كل شيء، ولاسيما الوظيفة المنطقية للفكر متقصياً بالسخرية الاراء التي لا تصمد امام العقل ومتخذاً من (التوليد) (اللفظة التي استعارها من مهنة امه والتي يقول فيها ان صنعته تشبه صنعتها لكن زبائنه من الرجال ولا يولدهم اطفالاً بل علماً من عند انفسهم) وبالتالي معرفة العلم الصحيح الكامن فيهم، وصولاً بالعقل الذي يتعرف على ما يكمن فيه من علم الى ادراك الماهيات المجردة الثابتة التي لا تتغير والتي هي اساس المعرفة السقراطية والتي تتطلب افتراض وجود ماهيات غير ثابتة لكي يكون من الممكن العلم بها و(بالموجود الذي هو وجود ماهيات وصور)، كما اعتمد (سقراط) على (الاستنباط) لتفسير المعرفة لـ(ما هو الشيء وتعريفه)

بـأدراك الجـوهـر الـدال علـى التعريـف والمعرفـة بالافـادة مـن الادعـاء بعـدم المعرفـة تهكمـاً وتـدرجاً في استنباط الفـروض والتعاريـف الجزئيـة الى الكليـة موظفـاً في ذلك ما عرف بالطريقة التساؤلية والتي تسـاعد علـى اظهـار المعرفـة الفطريـة فيمـا يعـرف بنظريـة الانـامنيس Theory of Anamnesis، وقـد اظهـر بطـلان دعـاوا السفسـطائين الهدامـة للقـيم والاخـلاق كـان عليـه ان يواجـه بـراعتهم في الجـدل اللفظي) فضلاً عن مواجهة المفاهيم الشائعة استنبط منهجه (السقراطي) المعروف بأستناده الى ان المعرفة هي (توليد) الذي يجري على أسلوب الحوار بحثاً عن المبادئ الثابتـة وراء الظـواهـر المـتغيرة فكـان ذلـك التطبيـق الاول للجـدل الـذي صـورته محـاورات (افلاطـون) ويمـارس علـى الـدوام طـريقين فرضـيين (الاولى) يفنـد رأي الخصم بأستدراجه بالاسئلة الى ان يسلم بعبارة مناقضة لرأيه اذ تترتب على تلك النتيجة (ثانيها) مرحلة التنفيذ وتعميم الاستنتاج عن طريق استدراج الخصم للتسليم بسلسلة من الامثلة الجزئية فيما يسمى بـ((الاستقراء)) وبذلك فأن لـ(سقراط) فضلاً واضحاً في(ظهور الجدل بصورة محددة المعالم) من خلال منهج تعليمي يدعي فيه (سقراط) الجهل ويستنبط الاجوبة من خلال الاسئلة فيما.

فردريك جامسون Ferdric Jameson 1934( ):

ناقد ماركسـي امريكـي وناقـد جمـالي وادبـي اضـفى تفسـيره لتطـورات النظريـة الاوربيـة والثقافـة المعاصـرة الاوربيـة أهميـة كـبرى علـى دراسـاته الادبيـة والثقافيـة ونشـر مؤلفاتـه (الماركسـية والشـكل 1971) و(سـجن اللغـة 1972) و(القصص كنشـاط رمـزي اجتمـاعي) و(المغيـب سياسـياً 1981)، واحـدث اعمالـه الماركسـية المتـأخرة ادرنـو ام اسـتمرار الجـدل 1990) و(مابعـد الحداثـة ام المنطـق الحضاري للرأسمالية المتأخرة 1991) ودراسـة عـن الفلـم بعنـوان (توقيعـات المرئـي 1991) وعمل (جامسون) في العديد من الجامعات الامريكية ويعمل حالياً استاذ للأدب المقارن ومدير لقسم الدراسات العليا للأدب والنظرية بجامعة دوك، ويصف مابعـد الحداثـة بـالنظرة الفصـامية تجـاه المكـان والزمـان، والـتي افرزتهـا سـيطرة القـوى الرأسماليـة المتعـددة الجنسـيات السـريعة الخطـوات علـى عصـب الحيـاة المعاصرة،ويضيف (جامسون) ان مفهوم مابعد الحداثة مفهوم زمني وظيفته الربط

بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد وهو ما يسمى بالتحديث او المجتمع الصناعي او الاستهلاكي او مجتمع وسائل الاعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسيات.

فيدياس(500- 431 ق.م) Phydyas:

من اهم فناني العصر الكلاسيكي ومن اهم اعماله الفنية هو تجميل معبد البارثون بآيات من الاعمال المرمرية الجميلة واثواب التماثيل المزدانة بالورود، كما يعد (فيدياس) اعظم نحاتي العصر الكلاسيكي الاغريقي فتماثيل الذهب للاله زيوس واثينا التي احاطها الناس بهالة دينية لما نالته من اعجاب بجمالها وقيمتها المادية وكانت من نتاج الاسلوب الفيدياسي، اذ بدأ الفنان في هذه المرحلة يشعر بحرية اكبر وبالرغبة في التفرد ومطاوعة الشكل المشابه للواقع والذوق العام وخلق فن يرضي الملوك كما يرضي الفنان في محاولة منه لتصوير الجزيئات كما الكليات للوصول الى الكل المطلوب والتقاط المشاهد اليومية والاشكال البسيطة مع الاهتمام بأظهار المتنفذين بأحجام نوعاً ما، والاهتمام بالجزئيات والتفاصيل فالجمال المطلوب في ذلك الوقت جمال دنيوي يعتمد على المحاكاة والتنسيق واظهار البراعة في مطابقة الشكل.

التطيرFlying:

هو التشاؤم والافكار المتشائمة المتعلقة بالخوف من الطبيعة وقسوتها، وتطوير من الشيء يعني تشاؤم من الشيء الرديء وقد استخدم مصطلح التطير عند البدائية.

الدرجة الخام Crude:

هي الدرجة التي يعطيها المدرس وهي تقدير كمي نسبي لانها الدرجة التي يحصل عليها الطالب على ورقة الاجابة وقت الاختبار.

الثبات Consistency :

يعني ان يعطي الاختبار نفس النتائج اذا ما اعيد على نفس الافراد وفي نفس الظروف، اما طرق قياسه فهي 1- طريقة اعادة الاختبار 2- طريقة التجرية

النصفية، اما عوامله 1- طول الاختبار 2- زمن الاختبار 3- صياغة الاسئلة 4- حالة الفرد.

مارينتي Marianity :

مؤسس الحركة المستقبلية في عام 1909 ، والتي ظهرت في ايطاليا وامتدت الى بلدان اوربية اخرى مثل انكلترا وروسيا لترفض الماضي وتحرق كل الجسور التي ترتبط بـ (المتاحف، المعارض، المكتبات، الاكاديميات والتقاليد) كما انها تمجد الحركة والسرعة وتجرد الفن من قيمه الاستيطيقية واكدت على التجريب والفوضوية.

تريستيان تزارا Trysitian Tezara :

مؤسس الحركة الداداتية التي بدأت سنة 1916 في زيورخ، والرائد المروج للفوضوية الفنية والاجتماعية اذ اجتمع مجموعة فنانين لخلق فن ينقض فن للتعبير عن سخطهم ازاء الحرب العالمية الاولى سنة 1914ومابعدها فقد انشأ مايسمى بقصيدة الصدفة أي انه قام بجمع قصاصات تحمل كلمات مقطوعة من جرائد ووضعها في كيس فارغ ثم قام بخضها وتركها تتناثر على الطاولة فالترتيب والاترتيب يؤلف قصيدة الصدفة، اذ ان الشاعر الروماني (تريستان تزارا – 1896) 1963احتجاجاً على اندلاع الحرب العالمية الأولى تنصل من أعباء التجنيد في الجيش الروماني وفر هارباً عبر الأودية والبحيرات والأحراش إلى أن وصل إلى سويسرا البلد المحايد في تلك الحرب واستقر في مدينة زيورخ والتف حوله لفيف من صعاليك الفن والأدب المناوئين للحرب .وفي شارع شبيغلغاسة وفي شقة متواضعة اجتمع هؤلاء الصعاليك ليعبروا عن استنكارهم لهذه الحروب الطاحنة ويسفهوا الدول المتصارعة التي تدعي الحضارة والتي تأكل بعضها بعضاً اجتمعوا بهدف رفض كل مظاهر الثقافة السائدة وفي مقدمتها الفن .وعند الساعة السادسة من مساء يوم: 6. 2. 1916 ولدت في مقهى(كافيه دي لاتيراس) في مدينة زيورخ كلمة : دادا DADA - ولقد صرح(تريستان تزارا) فيما بعد قائلاً :" لقد ولدت الكلمة من دون أن يعرف أحد كيف تم ذلك"، وقد تعدد معاني كلمة دادا في لغة الشاعر(تريستان تزارا) الرومانية تعني: أجل.. أجل، وفي الفرنسية

إشارة إلى لعبة من لعب الأطفال على شكل حصان خشبي هزاز، وتستعمل الكلمة في الألمانية للدلالة على السذاجة، والغفلة والإيطاليون يطلقونها على زهرة النرد وأحيانا الأ، . وفي بعض مناطق أفريقيا السوداء يسمون ذنب البقرة المقدسة دادا، وفي الكثير من اللهجات العامية العربية تسمي المربية ومرضعة ولد غيرها: دادة، وهو القائل " :إن الله وفرشاة أسناني هما دادا.

الآنية Simultenous:

هي تحقيق فكرة التزامن بدل التتابع، وبلغة الفنون التشكيلية : الشفافية مقابل اللاشفافية، وفي الموسيقى تم تحقيق ذلك منذ عهد البوليفونية (في القرنين السادس عشر والسابع عشر)، وهي هنا تعني تزامن خط لحني واحد مع أصوات أخرى تقوم مقام المصاحبة، وهذا يختلف، في الواقع، عن الهارموني الذي يعني تركيب صوت واحد عن عدّة أصوات أو تكوين نغمة واحدة من عدّة نغمات، تُعزف في وقت واحد.

اللاموضوعية Un-Subgective:

في اللحظة التي كانت تنتشر فيها الحركة التكعيبية في فرنسا، ظهرت نزعة أخرى في أوربا، محورها إهمال الموضوع كلياً، والانتحاء منحىً تجريبيّاً خالصاً، وكان بعض المُنتمين لها يبدءون أحياناً بموضوعات طبيعية، لكنهم يصلون، في النهاية، إلى البُعد الأصلي للموضوع، ويتجهون إلى التجريد، كان كل همّهم أن يكشفوا أشكالاً جديدة وأنواعاً حديثة ضمن التكوينات، وكان من المتوقّع للنظرة التكعيبية أن تتجه في بعض جوانبها إلى هذا الفن المجرّد الخالص أو اللاموضوعي الذي يصر على عدم اتخاذ أي شكل طبيعي، حتى كنقطة ابتداء، وترتكز عقيدة الفنانين الذين اتجهوا هذا الاتجاه، على أن الإيقاع في الخط واللون هو الذي يجب أن يعبّر عن الحساسية الجمالية للفنان بشكل مجرّد خالص، وكلمة مجرّد معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشيء، اذ نجد هذا الاتجاه عند الداداثيين اللذين يميلون الى تكتيل اجزاء الاجسام على هيئة اشكال هندسية وتكعيبية لهدم كل مستويات الجمال واستعمال الالوان والخطوط بطريقة كاريكاتيرية لابتداع تكوينات لاشخصية ولا موضوعية،

وبعد الحرب بدأ الفن اللاموضوعي، أكثر تفتحاً وتنوعاً وأكثر قابلية لإستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة، هذا الفن الذي يعتبر من بعض الوجوه استمراراً للتيارات التي شهدتها أوربا منذ العشرينات، سيحتل مع نهاية الأربعينات، المقام الأول، ويتحول من كونه ظاهرة أوربية إلى حركة واسعة الإنتشار، ورافق كل ذلك تحول في الرؤية الفنية، كما إن اللاموضوعية هي سمة التيارات المهمة التي تتخطى الأشياء المرئية (العالم الموضوعي)، وفق طابعها التجريدي .

نظرية الفن للفن Art to Art theory :

حركة من الحركات ذات الصلة بالرومانتيكية، فقد نشأت في العالم البرجوازي المابعد ثوري، جنباً إلى جنب مع الحركة الواقعية التي كان هدفها استكشاف المجتمع ونقده، وحركة الفن للفن "الموقف الذي تبنّاه (بودلير) الشاعر العظيم، الذي يُعدّ واقعياً في أعماقه "، هي أيضاً احتجاج ضد النفعية التافهة، وضد الاهتمامات السطحية والتجارية للبرجوازية، وقد نشأت من تصميم الفنان، على أن لا ينتج بضائع في عالمٍ أصبح كل ما فيه بضاعة للبيع، وعلى الرغم من أن دُعاة (الفن للفن) يعنون بالجمال وخلق الجمال، أي يهتمّون بالشكل أكثر من المضمون، فهم لا يقصدون التكلّم لذات الكلام، ويعترفون بأن الكاتب يكتب لنفسه، وفي عصور الترف البرجوازي، قامت دعوة الفن للفن، وهي نوع من الهروب من تبعات الحاضر، فتجاهل الأدباء لذلك العهد — في أدبهم مطالب عصرهم — وهدفوا إلى خلق أدب هو صورة للترف في ذاته، وكانوا لا يحفلون بالغايات الاجتماعية والخلقية، بمعنى أن أدبهم كان غير خلقي في طابعه، ولكنه لم يكن يُضاد الخلق.

شارل بودلير Baudelaire Charles (1821 – 1867) :

شاعر وناقد فرنسي، أغرف نفسه في الدين والفقه، وحطّم حياته بالمبالغة في كل شيء — حتى في حبّه لأمّه — وبعدم فهمه لكل ما يُحيط به، وبتصرّفاته الغبية، عُدَّ ديوانه الشهير (زهو الشر 1857) مجافياً للذوق الأدبي السليم وللأخلاق، وكان لابدّ من حذف بعض قصائده عند الطبع، قضى بعد ذلك عامين في بلجيكا في فقر مُدقع وشدّة مؤلمة، عاد إلى باريس حيث مات فيها،

وإن الحداثة في مفهومها الجمالي عند (بودلير) تمثّل، في الأساس، عملية تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطوّر الفن والمشاعر والأفكار والعادات والتبرّم إزاء كل ما هو موجود أو يملك شرعية مُطلقة، كما ان (بودلير) جعل الفنانين الذين يملكون رؤية مستقلة أن يعلوا من شعار (الجمالية الحديثة)، اذ دعاهم إلى أن يفتحوا أعينهم على المشهد المعاصر، وأن يرسموا الحياة من حولهم، في المدينة والريف، الأمر الذي جعل الرغبة في المنظر الطبيعي في ذاته هي شيء جديد في تاريخ التلوين، فهي لم تصبح ظاهرة العصر إلا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ولدى الانطباعيين تحديداً، والفترة التي سبقتهم والمتزامنة معهم تقريباً ويمكن أن نضيف إلى ذلك بأن (بودلير) قد سخر من جميع الأنظمة والقوانين التي تحكم المجتمع وشكك في كل منظومة فكرية فظهرت الحداثة مع انطلاقة النقد البودليري واندفع مشروع الحداثة الوليد إلى الحماسة الذاتية والحرية بوصفها من سمات الحداثة، وان رسام أو روائي أو فيلسوف الحياة الحديثة يركز رؤيته التعبيرية وطاقاته على (أنماطها، معاييرها الأخلاقية، عواطفها، إضافة إلى اللحظة العابرة وكل ما ينطوي عليها من عناصر توحي بالأبدية وتبقى الحداثة في شكلها العام فعلاً كونياً شمولياً يتغنى بكل ما هو عقلاني وتؤمن بالتقدم العلمي والتكنولوجي.

القيم اللاجمالية Non-Aesthetic Values:

وهي القيم المحايدة، التي هي غريبة عن الجمال، ولكنها غير مضادّة له، كالقيم الاجتماعية التي تجتذب إليها هُواتها، كأن ينجذب العمال أو رجال الدين إلى الحقائق التي تهمهم، وكالقيم الذاتية الخاصة بمن يقرأ، إذ تختلط المتعة الفنية مع متعة الأشكال الغريبة عن الفن، ولكنها تزيد من قيمته في نظر القارئ مثلاً، وهذه الأشياء مضادة ومغايرة لما هو مضاد، والتي قد تزيد من جمال الفن، ولكنها غريبة عن الفن، ولا ينبغي أن يكون لها وزن في الحكم على العمل الفني، وهذا الخلط تبدو فيه متعة العمل الأدبي الناقص فنياً أقوى من متعة عمل أدبي كامل فنياً، وكذلك نجد أن دُعاة الفن للفن لا ينكرون قيمة الجمال

الفني في تحرير الإنسان من بعض المشاعر والعواطف، وذلك بتعبيره عنها تعبيراً موضوعياً.

ألبير كامو (1913 – 1960) Bear Camo:

فيلسوف وجودي واخلاقي سائر على نهج كبار الأخلاقيين الفرنسيين في القرن السابع عشر، إذ أن العبث لديه لا يتطلّب كوناً غير عالمنا اليومي، فهو يمازج حياتنا، ولنا أن نجابهه في كل لحظة، وننكره بفعلنا، وتمرّدنا على العبث يبدأ عندما يعقب حسّنا بوجوده، رفضنا بأن نهوس، ونشل به لأنه حالة ذهنية إذ يرى (ألبير كامو) أن الحياة عبث لا مغزى له، ويُشبّه نشأة الشعور بالعبث بمولد عاطفة الحب في قلب الإنسان، كلاهما يهبط على الفرد من حيث لا يدري، وعلى غير ميعاد، فهو يرى أن علّة الشعور بالعبث، ترجع في رأيه، إلى تناقض بين واقعين، **الأول** : هو هذه الشهوة المستقرة في باطن الإنسان، التي تطلب الفهم والمعرفة، وطريقهما إلى المعرفة هو استكشاف العلاقات المنطقية بين الشيء والشيء، وهو استكشاف القوانين التي تسير بمقتضاها ظواهر الكون، وعلى الأخص، الكشف عن القانون الأعلى الذي تنخرط فيه جزئيات الوجود، ويحتضن تفاصيله المادية والمعنوية جميعاً، أما الواقع **الثاني** : فهو هذا الكون الصامت الذي يأبى أن يبوح لنا بسرّه، وهذا الوجود العاصي الذي يرفض أن ينضوي تحت قانون شامل يرضى به العقل ويروي غلّته، وإذا كان منبع الشعور بالعبث هو هذا التصادم بين شهوة العقل واستقصاء الوجود على الفهم، فيكتفي أن نُنكر أحد هذين الطرفين كي نتخلّص من هذا الشعور، يقول (ألبير كامو) : " إن الفكر الوحيد غير الكاذب هو الفكر العقيم "، فإذا نظرنا في المذاهب الاجتماعية الحديثة، وحلّلنا مصادرها، نجدها ترجع إلى روح التمرّد التي سرت موجتها في أوربا منذ أواسط القرن الثامن عشر، على أن التمرد نوعان، **الأول** : تمرّد الإنسان على حاله، من حيث هو إنسان، وهذا ما يسمّى بـ(التمرّد الميتافيزيقي)، وتمرّد الإنسان على حاله، من حيث هو عبد ذليل، وهذا ما يُسمّى بـ(التمرد التاريخي)، والتمرّد في كل حاله منهجي مُنظّم، نتيجة منطق لا يلين، و (كامو) مفتون بالذين هم مهووسون بالتمرّد، فالتمرّد الميتافيزيقي بأسم حرية

الإنسان ينتهي إلى ادّعاء لا حدّ له بالحرية، وهذا يتحول إلى طغيان ظالم يفتك بالآخرين، في حين التمرّد التاريخي على الظلم الاجتماعي ينتهي إلى ادّعاء لا حدّ له بالعدالة، وهذا يتحوّل إلى إرهاب قتال موجّه ضد الحرية الفردية، في حين أن النوع الأول ينبع منه الشعور بالعبث (عبث الوجود)، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جميعاً، إلى النهلستية المطلقة، أما النوع الآخر، فهو ما يتحوّل إلى ثورات جماعية (عدد منها في العصر الحديث)، ولئن كان الاتجاه الأول قد ولد في أثناء الحرب العالمية الأولى (فقد مهّدت له الدادائية عام 1916)، بينما تبلور الاتجاه الثاني في أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن الاتجاه الثالث ظهر في أعقاب تلك الحرب الأخيرة، وهو اتجاه ينتهي فيه الشكل والمضمون إلى فلسفة واحدة، إذ أن (ألبير كامو)، بالرغم من إيمانه بعبث الحياة الإنسانية، لا يزال يعبّر عن هذا بشكل فلسفي أقرب ما يكون إلى الأشكال التقليدية، أما أصحاب هذا الاتجاه الثالث، فإن إيمانهم بلا معقولية الوجود تتجاوز المضمون إلى الشكل، لأنهم يرون أن اللغة نفسها – أداة التعبير – لم تعد أداة اجتماعية، فلكل إنسان لغته الخاصة به، واللغة المنطقية التي نتفاهم تتناقض ووجودنا غير المنطق.

الفن الدارج Common Art:

فن نشأ في الولايات المتحدة وانكلترا وشاع في فرنسا والمانيا وسويسرا يجمع بين الكولاج والاشياء الجاهزة اضافة الى خلط الرسم بالاشياء الطبيعية والصناعية وتقليد الاشياء الطبيعية بمادة البلاستيك، اذ ان الفنان يستعير الصور من الحياة اليومية المعاصرة ومن مجلات السينما المليئة بصور نجوم سينمائيين.

عصر الانوار Lights Era:

هو العصر الذي بزغ في القرن الثامن عشر بأوربا، وهو عصر انتصار قيم الحرية والعقلانية والديمقراطية والتقدم، وعصر انتصار الفكر الفلسفي الذي مهد لمنطلقاته العلمانية وتوجهاته السياسية ومهد الطريق لقيام الثورة الفرنسية وترسيخ العقيدة البرجوازية، اما الخطاب مابعد الحداثوي فقد ميز الحداثة العليا عن الحداثة الدنيا التي انتجها عصر الانوار، ويدعى عصر النور أو العصر الجديد ويدل على مرحلة زمنية قادمة يسود فيها الإنسان الحقيقي (المتقدم علمياً وروحياً)

على كل قوى الرجعية التي سادت هذا العالم، وأنتشر هذا المصطلح في كتابات الفيلسوف (فريدريك نيتشه) وكتابات البوذية الجديدة المعاصرة.

مابعد البنيوية poststructuralism :

يستخدم المصطلح احيانا ًبالتناوب مع مصطلح التفكيكية ويمكن عد مابعد البنيوية حركة تتضمن عناصر مهمة من البنيوية، واعلامها هم من اعلام البنيوية اللذين استفادوا من اللغة وانساقوا وراء (جاك دريدا) الذي رفض كل ماسبقه تقريباً، وكان هناك جدل حول البنيوية التي ظهرت في فرنسا في الستينيات، اما دعاة مابعد البنيوية فقد سخروا منها وصوروها في صور مفككة ومن يسمع عنها في اوربا الغربية يتصور انها ساذجة وانها لم تأتي بجديد ومن خلال مسيرة مصطلح (ما بعد البنيوية) يمكن وضع البصمات النوعية على الرصيد المتداول، والمنهجي لهذا المصطلح، مع تبني مسارٍ إجرائيَ للتنظيمات التي يستدعيها، فضلاً عن تقديم المسوغات القانونية التي تقف على ارثٌ فلسفيَ محدَد لهويتها، مُثيرٍ لدلالتها، ونظراً لاتساع دور ما بعد البنيوية وقيمتها التي امتدت إلى أصعدةٍ معرفيةٍ عدَة، يمكن تقسيم إشكالية هذا المصطلح على محورين رئيسين هما :

1. المصطلحات ذات التحديدات المنهجيَة.
2. المصطلحات ذات الممارسات المعرفيَة.

فالاول يقصُد البحث بالمصطلحات ذات التحديدات المنهجية، أي تلك المصطلحات التي تداخلت وتضايفت، وتناصت مع مصطلح (ما بعد البنيوية)، وكان لتداخلها أثرٌ في التحديد المنهجيَ لتوزيع المباحث الإجرائية لما بعد البنيوية، ويمكن عدَ هذه المصطلحات – في هذا المحور حصراً - مرتكزات لسانية حيوية تقدم فرضيات الخطاب الغائي المجاوز بطبيعته الدلالية مستوى الخطاب البنيوي، والجاري تبعاً لمعايير الطرح المنهجيَ الجديد مع المعطيات التقويمية، والنقدية لمسار البنيوية الجدلي، ويمكن حصر هذه المصطلحات بأربعة هي (ما فوق البنيوية، ما بعد البنيوية، التفكيكية، اللابنيوية) ويشير المصطلح الأول (Superstructuralism) إلى إمكانية منح البنيوية إطاراً موسوعياً، بأعتبار ما

سيكون، وليس بأعتبار ما هو كائن، أي يعدّ الممارسات التي نهضت على أشلاء البنيوية، صيغاً منهجيّة بعضها بعضاً، ويُعدّ (ريشارد هارلاند) هو صاحب مصطلح (ما فوق البنيوية) حيث اطلقه لأول مرة عام (1987)، وقصد منه تناول المعطيات المنهجية النقدية الحديثة بطريقة شاملة، وذكر أنّ من اعلام هذا المصطلح : (سوسير، شتراوس، ياكوبسون، بنفنست، دريدا، فوكو، بارت، كريستيفيا، دولوز، بودريلارد، التوسير) ويذكر هارلاند أنّ فلسفة (ما بعد البنيوية) قد جمعت المتناقضات الفلسفية التقليدية وزادت عليها وضاعفتها، وأنّ النتائج التي توصل إليها (فوكو) في كتابيه: (الكلمات والأشياء، وحفريات المعرفة) هي النتائج التي تبناها كل نقاد ما بعد البنيوية، الذين أكدّوا الإشارات اللاجتماعية التي تتصف بخاصيتين :الأولى : أنّها إشارات متحركة متكاثرة، والثانية : هي إشارات مادية محسوسة، ويستخدم نقاد ما بعد البنيوية هذه الإشارات للتدليل على الممارسات الخارجة عن القوانين، والأعراف، والعادات، والمؤسسات المتحررة من السلطات، ويحدد (هارلاند) نقاد ما بعد البنيوية بـ (دريدا، فوكو، بارت، كريستيفيا، دولوز، جوتاري، بودريلارد) وقد جعل (هارلاند) مصطلح (ما فوق البنيوية) مصطلحاً واسعاً، وشاملاً بحيث يغطي جميع الفعاليات المنهجية التي تُؤسس على الطرح البنيوي، وبهذا جعل مصطلح (ما بعد البنيوية) تابعاً لمصطلح (ما فوق البنيوية) بل جزءاً منه، ثم عمد إلى تحديد الصيغ المنهجية لما بعد البنيوية ممفصلاً إيّاها على معطيات أصحابها، لا على معطيات مناهجها، وليس ذلك فحسب، إذ قسّم الطرق المنهجية لما بعد البنيوية على قسمين : (القسم الرئيس، والقسم الثانوي)، يشمل القسم الرئيس معطيات (جاك دريدا في (اللغة، ونظرية الكتابة، وعلم الكتابة)، وميشيل فوكو في (الجينالوجيا Genealogy)، أما القسم الثاني فيشمل معطيات (جوليا كريستيفيا) في (النقد النسوي Feminism)، وجيل (دولوز وفيلكيس جوتاري) في (التحليل النفسي، والفلسفي)، و(جان بورديلارد) في (التحليل السياسي والحداثوي) والذي يميل إليه البحث هنا هو القولُ بأنّ التوسعة في ميدان منهج ما بعد البنيوية قد لا يخدم الأُطر المعرفية التي تحاول ما بعد البنيوية تحجيمها، فضلاً عن أنّ تلك التوسعة قد تُثير معالجاتٍ مختلفةً بطرق تكوين المفاهيم

وصياغتها، مما قد يقود إلى نتائج لا تتسم بالدقة النقدية، وما وجده البحث عند (هارلاند) هو أشبه بلوحة فسيفساء متكاملة لا يمكن فهم إرسالياتها من دون إتقان أجزائها أولاً، ثم تفعيل علاقة تلك الأجزاء مع بعضها البعض في حركة تصاعدية مستمرة ثانياً، ومع هذا فقد حاول (هارلاند) محاورة النصوص النقدية التي انبثقت من معطيات البنيوية في الحديث عن الأركان الأساس وهي : (اللغة، والكلام، والدال، والمدلول، والعلامة، والرمز، والنظام، والصوت، ....)، فضلاً عن تسليمه بأنَ تلك النصوص تستند إلى فلسفة نسبية تسعى لاكتساب المطلق، وتجنح نحو الحقيقة الفلسفية المطلقة، وقد قدَم في هذا الإطار نقداً ذاتياً، وإصلاحاً داخلياً لمنهج (ما فوق البنيوية)، جعله ينتقل من مستوى منهجيَ إلى مستوى منهجيَ أعمق وأشمل، وكأنَ العملية المنهجيَة غدت عملية توالد مستمرة، والهدف من (ما فوق البنيوية)، هو الاكتشاف الدائم، وتعرية التزييف الذي يتمتع به هذا المنهج أو ذلك، أما المصطلح الثاني (Poststructuralism) : ما بعد البنيوية فقد امتلك تحديدات عدَة، وتعريفات متنوعة، وقد دخلت تلك الاختلافات الميدان السياسي قبل دخولها الميدان النقدي بين المدرسة الفرنسية، والمدرسة الأمريكية، حيث إنَ القراءة النقدية لأُسس المتن الفلسفي لما بعد البنيوية تُحيل إلى تحليل المكونات المفاهيمية للمعالجات الفكرية في حل الأزمة الناشئة من تدهور واضمحلال البنيوية، وبالرغم من التفاعل الحاصل، والمنبثق من المعطى البنيوي، ومعالجته للبنية واللغة من قبل المرحلة النقدية الجديدة، فإنَ ما بعد البنيوية وجدت لها مكاناً متميزاً في الساحة النقدية العالمية، لأن أفكارها قد اتسمت بالوصول إلى مرحلة النضج النقدي، وفقاً لسلسلةٍ من التحولات النقدية العالمية ابتدأت بـ (موسكو) ووصلت (جنيف)، وحطَت بـ (برلين)، وانتقلت إلى (كوبنهاكن)، وتطورت في (باريس)، واستقرت في (واشنطن)، فقد تمخضت عن مجموعة ولادات في بنية النظام الثقافي الاجتماعي، نظراً لان سلطات مرحلة ما بعد البنيوية، رفعت معدلات الرصيد النقدي ليتسلل إلى أنشطة مختلفة : (السياسة، الدين، التعليم، الاقتصاد، الاجتماع، الثقافة، الأكاديمية، ....)، وبهذا نصَبت القدرة النقدية لما بعد البنيوية نفسها لمواجهة العوامل التي قد تُضعف من تقدمها، أو تقلل من أهمية نتائجها، وبذلك تشكلت

منطقتُها لتشمل معظم الساحة النقدية العالمية امتداداً من أمريكا إلى اليابان، في حين تُشكل رقعة المنهجيات الأخرى نسبة هشةً من الرصيد النقدي العالمي، وقد أدى هذا إلى أن يكون المسار النقدي لما بعد البنيوية موازياً لشعار القطبية الأحادية، والتفرد الأيديولوجي، والقرصنة التحليلية التي وجدت لها البنية المُثلى في المدرسة الأمريكية النقدية، وقد مارست الاستراتيجية النقدية ما بعد البنيوية تناسبات عكسية بين انخفاض نسبة الحضور الإنسانيّ (Humanism)، وارتفاع نسبة النصية (Textualism)، والخطابية Discourism)) في محاولةٍ للانضمام إلى إصلاحات هيكلية للتخلص من تركات البنيوية، فبالرغم من قطبية ما بعد البنيوية إلا أنّ ناتجها الإجمالي الحالي لم يحقق بشكل مطلق الوحدة النقدية لأسباب عدة منها : اللاإتفاق على صحة معطياتها، وارتباطها الكبير بالأيديولوجيا، والتسيس المعرفي، والتعرض للانتقادات من المدارس النقدية الكلاسيكية، واليسارية المحافظة، ولهذا بذلت ما بعد البنيوية – مُمثلة بنقادها – مساعي لتجاوز بعض الإشكاليات التي كانت سبباً في إعاقة عملها، وفي خضم تلك المداخلات المربكة – ونوعاً ما - جاء تحديد مصطلح ما بعد البنيوية أشبه بلقاءٍ غيرِ منظم، لرسم دور حيويَ، وفعال في نشاط ما، ويحدد (مادان ساروب) ما بعد البنيوية ويرى أنها قد شاركت طروحات البنيوية في التحليل النقدي للتاريخانية (Historyism)، والتحليل النقدي للدلالة، والتحليل النقدي للفلسفة، ثم امتازت ما بعد البنيوية بخصائص أهّلتها إلى قيادة النقد بعد مرحلة البنيوية ومن تلك الخصائص ومن تلك الخصائص :

1. زعزعة بنية اللغة، وخلخلة الحصن المنيع لها، لأنّها قوّضت وحدة العلاقة المستقرة بين الدال والمدلول.
2. أكدت أنّ التجاوب بين النص والقارئ هو إنتاجية (porductional)، بعد أن كان التجاوب عند البنيوية بين النص ونفسه.
3. طال التحليل النقدي لما بعد البنيوية الميتافيزيقا، ومفاهيم العلة، والهوية، والذات.
4. استكشاف إمكانيات الشهوة، وطاقاتها عبر الاستفادة من معطيات

التحليل النفسي، لأنّ تحليل ما بعد البنيوية تُهيمن عليه الدلالات الجنسية.

5. خلقت ما بعد البنيوية مسافات توتر شديدة بين اللغة، وعلاقتها بالإنتاج (producrion)، والآلة (Machine)، والشهوة (Desire)، والمادة (Matery)، والاستهلاك (Consumption).
6. تبنت ما بعد البنيوية جميع طروحات (نيتشه) في مسيرتها النقدية، التي تتمثل بالعداء لفكرة النظام (system)، ورفض فكرة (هيجل) للتطور، وانتقاد مسيرة التشابه، والتطابق، والدعوة إلى الاختلاف، والاهتمام البالغ بالقدرات الخارقة للفرد وإمكانياته غير المحدودة (Infinity).
7. مناصبة العداء لكل أشكال النظرية السياسية، والمعتقدات المختلفة التي أسهمت في تحجيم الممارسات الاجتماعية والتأثير عليها.

أما (جوناثان كُيلر) فيحدد صيغة ما بعد البنيوية بوصفها إفرازات لبعض المفاهيم المُريكة التي تهتم حصراً بالتأويل، وقد نتجت تلك المفاهيم من قراءة لحظة البنيوية، وقد حدد (كيلر) إتجاهين لما بعد البنيوية هما :

الأول : الأفكار الأساسية لـ(فوكو، ولاكان).

الثاني : مفهوم ما بعد البنيوية هو قاعدة كاريكاتورية للبنيوية، حاولت إيجاد صياغات جديدة في المسار النقدي التحليلي.

مارسيل ياسبرز Marceel yasperz :

الممثل الرئيسي للوجودية بعد (هيدجر) اكد ان الانسان قد هدم الجسور الذي تصله بالماضي وان يعيش في اللحظة الحاضرة مستسلماً للمصادفة اذ بقي الانسان على عتبة العدم ويمكن تحديد اركان الوجودية الاربعة:

1- العبث غير المعقول : المرء في لحظة صفاء ذهنه يدرك ان حياته ليس لها أي غرض والعدم له بالمرصاد ويهدده دائماً.

2- لاتوجد طبيعة انسانية انما يوجد انسان في موقف معين.

3- يتعرض الانسان الى التجمد في قوالب العادة وتصبح اللغة ميتة تشمل افكارنا ويصبح كل مرىء في عزلة.

4- قد يتعلق الانسان بفكرة من الحيز فيكف عن التطور ويتحول الى شيء.

التفسيرية Interpretation:

لم تكن هدف من اهداف البنيوية في أي مرحلة من مراحلها ولن نستطيع ان نفهم الخطوة التالية في تطوير البنيوية الى بعد البنيوية والتفكيكية الا على ضوء التفسيرية (الهرمنيوطيقيا) والمعنى الدقيق لها هو تفسير النصوص ولها ثلاث اتجاهات الشرح والتفسير والترجمة.

جان دوبوفيه Gan dobofeeh:

فنان ينتمي الى التعبيرية التجريدية وهو شخصية ذات جوانب متعددة، ولقد عد (دوبوفيه) مولعاً بفن الطفل، وفن المجانين، والعلامات العابرة والكتابة على جدران واللطخات على مثل هذه السطوح فهو من اكثر الفنانين مواصلة على استكشاف كل الامكانات المتاحة التي توفرها المواد والسطوح التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب اذ كان يلجأ الى طريقة واحدة لا تتغير بتصوير الاشياء اعتماداً على نظام من الضرورات الذي يبدو هو الاخر غريباً وهذه الضرورات تمليها السمة الخرقاء للمادة المستعملة واحياناً بسبب المعالجة الرديئة للادوات واحياناً بفعل فكرة مستحوذة غريبة، انها قضية اعطاء الناظر الى الصورة انطباعاً صادقاً بأن منطقاً غريباً تحكم في رسمها، منطقاً اخضع له تخطيط كل شيء بحيث يفرض حلولاً غير متوقعه لتبرير التشخيص المطلوب، كما أن اعمال (جين دوبوفيه) توحي باللاعقلانية والصدمة التي يلجأ أليها الفنان ليكون واقعياً محملاً بالبدائية والاغتراب والعدمية لأن فنه هو فن هروب يقابل الحضارة الصاخبة في القرن العشرين بوصفه حياة هادئة في عالم بدائي بسيط.

الإخراج : Directing

هو خلق الانسجام الهارموني في العرض المسرحي، وهو تقديم مسرحية على خشبة المسرح، لجمهور، وتفسيره عن طريق الحركة الدرامية، والصوت الدرامي، وكذالك على أساس فن التصور الوجداني والفكري لنص المؤلف، كما يعني الاخراج مجموعة العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي ان ينتقل من الحالة المجردة، حالة النص المكتوب على الورق إلى حالة الحياة الفعلية الحية على خشبة المسرح، ويعرف الإخراج بأنه حيرة كونية، فهو الدخول الى جوهر الفلسفة وتساؤلاتها المزدوجة بكونية لانهائية، فالإخراج هو ارتقاء في ذائقة الإنسان و وعيه الجمالي، اما الرؤية الاخراجية فهي تنظيم جمالي وفكري وفني لمنظومة عناصر العرض المسرحي على الخشبة

التراث Heritage:

تراكم حضاري وثقافي عبر الاجيال والقرون يتضمن العناصر المادية والمعنوية للحضارة، كالمعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والحرف وقدرات الإنسان وكل ما يكتسبه في المجتمع من سلوك قائم على الخير والتجارب والأفكار المتراكمة عبر العصور، والتراث داخل ذواتنا، التراث ليس له وجود خارج الانا، خارج النحن، التراث ذاكرتنا الجمعية فيها تلتقي كل الذوات.

الدراما Drama :

اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع يتضمن تحليلاً لهذا الصراع، والكلمة يونانية الاصل " Dran " معناها الحرفي يفعل او عملاً يقوم به، وقد عرف (ارسطو) الدراما بأنها " محاكاة لفعل "، والدراما هي أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً لهذا الصراع للاغراض المسرحية عن طريق افتراض وجود شخصيات، والدراما معناها الفعل في اللغة اليونانية، وعلى هذا الأساس حين ننسب التراث إلى الدراما فإنما نعني به ذلك التراث القائم على أفعال لشخصيات تداولت حكايتها الاجيال عبر العصور.

الاداء Performance:

الاداء قد يعادل الإنجاز (Achievement)، بمعنى ان أي اداء لا بد ان يشتمل على قدر معين من الكفاية والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها الاداء، (فالاداء) هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيئو حتى يصل المرء الى مرحلة التمكن او الكفاية – فالاداء – مصطلحاً – لا يتضمن الإشارة الى المظهر او الجانب الخارجي او الاخير من السلوك فقط، بل يتضمن ايضاً الاشارة الى المنجز، والى عمليات الاستعداد والدراسة والتدريب السابقة على القيام بهذا الجانب الاخير من النشاط ويشير الاداء الى نظاماً بنائياً، يتألف من الاهداف او المهمات، والدوافع، فأي اداء للانسان لايظهر من فراغ، يمكن تمثيله على النحو الاتي مثيرات خارجية، داخلية، تؤدي الى ظهور دوافع (خارجية، داخلية) تؤدي الى ممارسة اداء هادف يؤدي الى تحقيق اهداف (قريبة، بعيدة، شخصية، اجتماعية)

إذن، أي أداء للأنسان يتكون من.

مدخلات ← اجراءات ← مخرجات

وطبقاً الى ذلك فالاداء العملي (او العمل) – هو احد انواع الاداء، وذلك لأن مخرجاته تتمثل في تكوين نتاجات اجتماعية (في مجالات الصناعة، الزراعة، الفنون، الاختراعات... الخ).

فأي اداء ينتهي بمخرجات منطقية وإبداعية يدعى بالاداء الأبداعي، والذي يتسم بالاصالة والحداثة يقول (مارفن كارلسون) ان الاداء المسرحي هو بالضرورة مفهوم قابل للمناقشة والجدل، ويقول عن الاداء الاجتماعي : بأن ((كل شخص يعي في وقت او آخر انه يلعب دوراً اجتماعياً ما، وادراكنا ان حياتنا حسب انماط مكررة من السلوك التي يفرضها المجتمع تشير احتمال ان كل الانشطة الانسانية من الممكن اعتبارها اداءاً او على الاقل الانشطة التي تتم بوعي، فنحن قد نفعل اشياء دون تفكير، ولكننا عندما نفكر فيها ونعي ما نفعله فأن الوعي يعطيها صفة الاداء))، وعلى هذا فهناك مفهومان مختلفان للاداء : احدهما يشتمل على

استعراض المهارات والاخر يشتمل على استعراض ايضاً، ولكنه استعراض لانماط معروفة ومقنعة من السلوك اكثر من استعراض لمهارات معينة مثل فن اداء الممثل، اداء الطفل في المدرسة، اداء العرية، اما عالم الاجناس واللغات (ريتشارد لومان) فيقول عن الاداء : (كل اداء يشتمل وعياً بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج اخر مثالي له، او نموذج اصلي موجود في الذاكرة، وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل، مثل جمهور المسرح او مدرس الفصل، او العالم ولكن الركيزة الاساسية في هذه العملية ليست هي المراقب الخارجي بل ثنائية الوعي، فالشخص الرياضي مثلاً قد يكون على وعي بأدائه الخاص، حيث يقارنه بمستوى ذهني معين، فالاداء دائماً اداء بالنسبة لشخص ما، فهناك دائماً جمهور ما يراقب ويقيمه كأداء، حتى لو كان هذا الجمهور في بعض الاحيان هو النفس، وان جسد الانسان يكون هو الركيزة لمثل هذه العروض، ويشير الاداء الى اللحظة الاتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم (هناك اداء في الانشطة الثقافية والاجتماعية وهناك الاداء الفني التقليدي، ممثل المسرح والراقص، وان الممارسات العملية لفن الاداء الحديث لها علاقة وثيقة بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الانسان)، فهو فن الاداء في مظاهره الاولى مهتم بدرجة كبيرة بعمليات الجسد، التي يطلق عليها : حركات، احداث – اداء – واشياء متنوعة، ومظاهر اخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد، فجسد الفنان يتحول الى موضوع، والمحرك للعمل، حيث يصبح الطفل والموضوع شيئاً واحداً وتصبح معدات المشاعر اوتوماتيكياً هي نفسها معدات الفعل، اما (هايز جوردن) فقد عرف الاداء في كتابه التمثيل والاداء المسرحي انه : بأنه (القدرة على التنظيم الاداري للعمل او المشروع في الواقع وعلى المسرح فالاداء المسرحي يعني ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانياً).

الحضور Presence :-

يتمثل الحضور عند الفلاسفة بكون الشيء حاضراً وهو نوعان : حضور مادي وحضور معنوي.

- ان الحضور المادي (Physique Presence) هو وجود الشيء بالفعل في مكان معين.
- اما الحضور المعنوي (Morale Presence) فهو الحضور الذهني، وهو ان تكون صورة الشيء موجودة في الذهن يدركها ادراكاً مباشراً او ادراكاً نظرياً، او ان يكون الذهن شاعراً بحضور الشيء، منه قولهم الشعور بالحضور.

وبين الحضور المادي والشعور بالحضور فرق كبير، لانك قد تكون شاعراً بحضور الشيء وان كان غائباً عنك، او تكون غير شاعر بحضوره وان كان بقربك، ويطلق الحضور على حضور القلب بالحق عند غيبة الخلق، وهو فسد الغيبة، لان الغيبة غيبة القلب عن علم ما يجري من احوال الخلق لشغل الحس، والحضورية (Presentationnisme) مذهب فلسفي يقرر ان الذهن يدرك الوجود الموضوعي لبعض صفات المادة كما هي في الواقع (هاملتون)، وهي مرادفة للادراكية (Perceptionnisme) وهي مذهب القائلين ان ادراك العالم الخارجي ادراك مكتسب ناشيء عن عمل عقلي، ولهذا المذهب صورتان : اولاهما القول ان ادراك الانا ادراك ينتهي مباشرة على حين ان ادراك العالم الخارجي ادراك نظري مكتسب، وثانيتهما القول ان كلاً من ادراك الانا وادراك العالم الخارجي نظري ومكتسب، وادراك الانا عند بعضهم شهوده بذاته ولذاته، كأنه متحقق الوجود بالفعل، والحضوري هو المعنى الذي يحضر الذهن مباشرة دون تدخل العقل في تركيبته مثل المعنى البسيط عند (لوك)، وهو يسميه حضوراً او عرضاً (Presentation) ولهذا المعنى الحضوري نسبتان : احدهما نسبته الى المدرك والاخرى نسبته الى غيره من المعاني، والحضور في علم النفس التجريبي عرض اخذ الموضوعات على المدرك لحمله على ادراكه، وقد يكون هذا العرض بصرياً او سمعياً او شمياً، الخ، وزمان العرض هو الزمان الذي يترك فيه الموضوع حاضراً امام الحواس المدرك ليتم به الادراك، اما الحضور الكلي (Ubiquite Omnipresence) فهو صفة لله تعالى، وهي القول انه جل جلاله حاضر، اي موجود بكليته في كل مكان.

النقد الاجتماعي Social Criticism:

شهد القرن الثامن عشر حركة نقدية اتسمت بالخروج عن منهجية النقد القاعدي، او التاريخي، ومن رواد هذا النمط)ديدرو(لا سيما عند نشوء الحركة الرومانتكية في خلال القرن التاسع عشر، ولقد شهد النقد الاجتماعي بين حركة الكتاب الفرنسيين نتيجة لاثار الصراع السياسي في عهد نابليون على رأس السلطة وهجرة كثير من الادباء الى خارج فرنسا منهم –مدام دي ستال- التي رحلت الى المانيا و –شاتو بريان- الى انكلترا، ثم عادوا ليبشروا بوعي النقد الجديد، اذ اصدرت –مدام دي ستال- كتابها –الادب وعلاقاته بالنظم الاجتماعية- واهم ما تميزت به حركة النقد عام 1802 وما تلا ذلك من تغييرات في المجتمع وافرازات للتقاليد والعادات والنظم الاقتصادية والدينية التي كانت تسود المجتمع، اذ تركت بصماتها الواضحة على كل مقال نقدي وعرض مسرحي، وقد برز –سانت بيف- الذي اكد على ظروف النشأ الابداعي للمؤلف كونه ابن مجتمعه ولابد ان يترك بصماته ضمن ما يؤلف في الدراما، والقصيدة، والقصة، او أي منجز ادبي ابداعي اخر، ولابد من ان نذكر ان الناقد –تين- قد اتخذ من المنهج الاجتماعي منطلقاً يؤكد عوامل ثلاثة –الجنس – الوسيط- الزمن، كما ان مجموعة النقاد في تلك المدة حملوا مشعل الدعوة التي تهدف الى الاصلاح والثورة التي تؤدي الى الاشتراكية أياً كان نوعها، كما ان الفيلسوف –هيغل- كان قد اكد ان التناقض هو المبدأ الدافع لكل تطوير وان احداث التغييرات الكمية تؤدي الى التغييرات الكيفية، ولابد من ان تتذكر ان (فيورباخ) قد اسس للدعوة ضمن النقد الاجتماعي في حركة –الشباب الهيغلين- بداية الاربعينات مؤكداً دعوة (ماركس وانجلز) في الثورة الاجتماعية، وحملوا لواء الاصلاح لحركة المجتمع، والواقع ان الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الاب الشرعي للنظرية الواقعية في الادب، كما انه بكل ما اسفر عنه من حصاد منهجي وايديولوجي هو جوهر ما يتبقى منها بعد ذلك، وبالرغم من ان هذا النقد عموماً تمتد جذوره الى عصر النهضة، عندما شبت معركة القديم والحديث وتركت فيما صهرته من افكار المبدأ القائل بأن كل عصر يتميز بأنتاجه الادبي الخاص المنبثق من ظروفه التاريخية والاجتماعية، الا انه عقب الثورة

الفرنسية تبلورت هذه الفكرة في كلمة جامعة: ((ان الادب هو التعبير عن المجتمع كما ان الكلام هو التعبير عن الانسان...))، لذلك اصبح النقد الاجتماعي يستند الى فلسفة مادية اصلاحية ثورية تدعو الى تغيير الحياة نحو الاحسن، واعلان الحرب على الظلم الذي يتعرض له الانسان، وقد بلغ – بيلنسكي- الذي اهتم بالواقعية الانتقادية الاجتماعية اعلى مرحلة نقدية في هذا المجال، وبدأت نظرية النقد في اطار الجدلية التاريخية التي ساندها كثير من النقاد في فرنسا وعلى سبيل المثال وليس الحصر (اميل زولا- اناتول فرانس- رومان رولان) وفي روسيا (بليخانوف) الروسي الذي عُد احد مؤسسي علم الجمال الماركسي اذ اصدر كتابه المشهور –الفن والحياة الاجتماعية- الذي عُد قاعدة للنقد الاجتماعي، وكذلك (تولستوي- ومكسيم غوركي) اللذين يعدان احد ابرز كتاب الطبيعية، حتى قيام ثورة اكتوبر 1917، وقد تأسس على ذلك ترويج الادب الواقعي، والنقد الواقعي والواقعية الجديدة والاشتراكية، التي ترتكز على ان منطلق الادب والنقد يجب ان يصدر عن الواقع اولاً وعنه فقط تصدر الفكرة، وان الادب بتعداد اجناسه يجب ان يصدر عن فكر ملتزم بالسياسة والفلسفة والاخلاق، وانه شكل من اشكال الوعي الاجتماعي، وان الموهبة فيه شرط اساسي.

بيتر بروك Peter Brook :

عرف عن (بيتر بروك) (1925) انه مخرج انتقائي فهو يختار لكل مسرحية الاسلوب الذي يلائمها ويختار لكل مسرح، الفضاء –المكان الذي يناسب تقديمه، وهو مخرج تجريبي في كونه مهتم بتقاليد وتراث الامم الاخرى وخصوصاً الشرقية والدليل على ذلك اختياره للملحمة الهندية (المهابهاراتا) وكذلك مسرحية (مؤتمر العصافير) للفيلسوف التركي –الفارسي (خير الدين العطار)، وبناء على ذلك فأن هذا المخرج يكون تجريبياً في اختياراته الموسيقية أي انه يختار من الموسيقى الشرقية ليضمنها في تلك المسرحيات، كما بدأ (بروك) تجاربه المسرحية مع فن (الاوبرا) و(الفارس) وهما قريبان من بعضهما البعض على حد تعبيره، كذلك تعامل مع المسرح الجاد ومع المسرحية الشعبية

ورغم كل هذه التجارب يعلن (بروك) ان المسرح في ازمة واضحة ومعلنة، ولقد وظف (بروك) الموسيقى في مسرحه للتعبير عن دلالات جديدة سواء الموسيقى التي الفها بنفسه كما جاء في مسرحية العاصفة لـ(شكسبير) او الموسيقى التصويرية التي اعدها كما في مسرحية (شكسبير) "تيتوس اندرنيكوس" بالتعاون مع المؤلف الموسيقي (لسلي يرودجوتر) من اجل تحديد موسيقى القرن السادس عشر، وبآلات موسيقية محددة كالعود والجيتار والسمبالو والهاز، كما ان (بروك) يرى ان (الاوبرا الكبيرة Crand opera) هي مسرح ميت يصل الى حد الجمود الا انه يقول " انا شخصياً اجد في اخراج المسرحية الموسيقية متعة اكثر من المتعة التي اتلقاها عند اخراج اية صيغة مسرحية اخرى"ء ان الحدث في مسرح (بروك) يخلق جسراً بين الحيز الاجتماعي الحقيقي وبين ما يقطن خلف ذلك الحاجز من معانٍ، ولغرض الوصول إلى تلك المعاني يتم استخدام كم من الإشارات على شكل صورٍ ذات نسيج موحد تخلق مكاناً آخر يختلف عن ما هو ظاهر، عن منطق الأحداث التي ستكون هي الفاصل المشترك للمتلقي في بحثه عن تفسير وقراءة للأحداث، غير انه كان ميالاً إلى المسرح الطقسي الذي تمتد جذوره إلى النشأة الأولى للطقس المسرحي، وكان يمقت التكرار ويبحث دائماً عن التجديد، لأن التكرار كان يعني بالنسبة لـ(بروك) موت الإبداع وموت الإبداع يعني موت الفنان، أن (بروك) قد اعتمد الاختزال على مستوى الفعل على عكس ما تبناه (ستانسلافسكي) في بناء الشخصية، والفعل لدى (بروك) هي مجموعة من الحركات والإشارات والإيماءات يتم توظيفها وفقاً لضرورات التعبير ولم يكن يخطط مسبقاً لتجربته الإخراجية بل كان يؤكد ويركز على الوحدة الجماعية التي كانت تعتمد على الارتجال وتبادل الأدوار وتلك هي الأسس التي كانت تقوم عليه تجاربه المسرحية، إذ كانت هناك اكتشافات متواصلة على مستوى الحركة والدلالة والإيماءة والإشارة لا يستقر بها المطاف حتى تستقر التجربة معتمداً في جميع تجاربه المسرحية على ممثلين مختلفين من جنسيات وثقافات مختلفة، مما يعطي تنوعاً في جميع المفردات التي كان يستخدمها في العرض انطلاقاً من تحليله البيئي الاجتماعي للحركة بشكل خاص وبقية

العناصر بشكل عام، ويمكن تلخيص ابرز مميزات أداء الممثل في مسرح (بروك)، بالاتي :

1. الممثل كان يسير وفق خطة السكريت بداية إخراج (بيتر بروك) إلى أن الممثل أصبح أكثر حرية بعد تخلي (بروك) عن السكريت ومنح الممثلين فرصة اكبر لإبداعاتهم الذاتية.
2. الممثل يعتمد في إعداده للدور على أسلوب التمرين الجماعي بمعنى قيام عدة ممثلين بأداء شخصية واحدة.
3. الممثلين مختلفين في أصولهم وجذورهم فضلاً عن تباين مستوياتهم واختلاف مدارسهم واتجاهاتهم وثقافاتهم ضمن العرض الواحد.
4. الممثل يعتمد أسلوب الكولاج (القص واللصق) بمعنى قيام الممثل بأداء مشاهد مختلفة في ذات الوقت لا يشترط ترابطها.
5. الممثل يستند طريقة الارتجال إذ يمكن لعدة ممثلين الدخول بالتتابع ليكمل كل منهم ما انتهى إليه الممثل السابق من ارتجال.
6. الممثل في مسرحه هو الأساس بما يمتلكه من طاقات مخزونة وكان يستعين بالتقنيات لا لأجل البهرجة أو استخدامها لجماليات ليست لها معنى.
7. يرتبط الممثل ارتباطاً جذرياً بمسرحه مع أهمية المتلقي حيث يشير(بروك) إلى أن كل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يقطع شخص عابراً تلك الرقعة بينما يراقبه شخص آخر.

وتجارب(بيتر بروك) ميزت أنواع من المسرح هي :-

أ- المسرح المميت وهو المسرح التقليدي المقنن ذو الصبغة التجارية.

ب-المسرح المقدس وهو ما يحول غير المرئي للمرئي ويستند الطقوس المقدسة والشعائر ويقترب من عمل ممثل المسرح الفقير.

ت-المسرح الخشن وهو ما يقترب من مسرح (بريخت) حيث استخدام الدمى وخيال الظل والارتجال ويمتزج التمثيل الصامت بالناطق والواقعية بغير الواقعية.

ث-المسرح المباشر وهو مسرح يبتعد عن كل أنواع البهرجة ويستند التلقائية والحركة فيه خالصة محددة غير مبالغ فيها.

جوديث بتلر Gudeeth Bittler:

فيلسوفة وسياسية واجتماعية أمريكية الجنسية، عملت في عدة دراسات منها، دراسة الأدب، الدراسات الثقافية، دراسات الجنسانية والنوع الاجتماعي، و (جوديث بتلر) تعرف الجنوسة بأنها: " شكلٌ رمزي من العمل العلني الذي يسمح تكرار حدوثه بالاعتراف بنا بوصفنا ذواتاً راغبة ومرغوبة.. أن الجنوسة هي هوية يتم تكوينها على نحو غامض في سياق الزمن، تدشن في فضاء خارجي من خلال تكرار مؤسلب للأفعال، ويحدث تأثير الجنوسة من خلال اسلبة الجسد، ومن ثم يجب فهمها بوصفها الطريقة الدنيوية التي تشكل بها، الإيماءات والحركات والأساليب الجسدية من مختلف الأنواع وهم ذات مجنوسة دائما".

الشكل والمضمون Aspect and Content:

انهما:- ((جانبان للفن او العمل الفني، يحدد كل منهما الاخر، ويلعب المضمون بينهما الدور القيادي، ومضمون الفن هو الواقع المتعدد في نوعياته الجمالية، وخاصة الانسان والحياة الاجتماعية في كل مظاهرها المحسوسة، والشكل هو التنظيم الداخلي والتركيب المحدد للعمل الفني الذي يخلق عن طريق وسائط فنية للتعبير عن الغرض من كشف وتصوير للمضمون، والعنصران الاساسيان في المضمون هما موضوعه وفكرته –ويتكشف الموضوع بعدد من ظواهر الحياة التي تنعكس في العمل الفني المعين، وتعبر الفكرة عن جوهر الظواهر المصورة وتناقضات الواقع وقيمتها الفنية الانفعالية من مواقع مثل اعلى جمالي معين، مما يؤدي بالانسان الى نتائج جمالية واخلاقية وسياسية محددة، وشكل الاعمال الفنية متعدد الوجوه وتتضمن عناصره: العقدة، اللغة الفنية، التركيب، وسائط التعبير ((الكلمة، القافية، الايقاع تنغيم الصوت، الهارموني، اللون، الخط، الرسم، الضوء، الظل، الحجم، التكوين، الاخراج المسرحي...الخ))، والشكل و المضمون يشير الى الطبيعة التركيبية الفنية المتركزة في الوضعية الكلاسيكية التي في ضوئها تعد وحدة الشكل والمضمون

الشرط الاساسي للفنية ومعيارها الرئيس –ان هذه الوحدة اصبحت المفهوم المركزي في استيطيق (هيغل) ثم اعيد النظر فيها في وقت لاحق على اساس مادي من جانب الديمقراطيين الثوريين الروس، وحسب وجهات نظر كل من (بليخانوف، ولوناتشارسكي، وغوركي) ان الفن اصبح هذا المفهوم واحداً من المفاهيم الاساسية لحل المسألة المتعلقة بالوظيفة الرئيسة للفكرة الفنية، وبمغزى مصداقية الفكرة وذلك من اجل استيعاب الواقع استيعاباً مجازياً جديداً وصادقاً بعمق.

النموذج والشخصية Sample α Character:

ان الشخصية النموذجية ليست شخصية متوسطة، اللهم الا في بعض الظروف العابرة، كذلك ليست شخصية فذة تظن انها محور العالم حتى وان تجاوزت الحدود اليومية العادية، وانما تصح نموذجية لانها موصولة في جوهر شخصيتها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الاساسية في تطور المجتمع، فعندما تنبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالمية من الاعماق الاصيلة لشخصية ما ينبثق لدينا ادبياً نموذج حقيقي، اما (س. بيتروف) في كتابه: الواقعية النقدية- يقول عن النموذج والشخصية: ((تتجلى الشخصية النموذجية في العمل الفني من خلال مجمل الشروط والظروف التي يحدد الكاتب مضمونها واطرها تبعاً للفكرة الاساسية التي يريد تجسيدها، وتتصرف الشخصية الواقعية الموضوعة ضمن اطار ظروف محددة تبعاً لمعطيات ذاتها الحتمية البسيكولوجية والظروف الانطلاقية الى ان تأتي ظروف حياة جديدة وتغير شيئاً ما)).

الواقع الموضوعي Subgective Reality

الفن انعكاس فني للواقع الموضوعي، ومن طبيعته بالذات تنبع وظيفته ومقدرته على تجسيد حقيقة الحياة واعطاء تصوير صادق للواقع، والمسألة تدور هنا حول الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه، وهذا الغنى وهذا العمق ينشأن في الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النوازع الانسانية، ويعني العالم الموضوعي :العالم المادي في كل اشكاله ومظاهره،

ومفهوم الواقع الموضوعي مفهوم نسبي، فهو كل شيء موجود خارج ذهن الفرد ويعكسه هذا الذهن، لكن الفرد نفسه بذهنه يكون واقعاً موضوعياً في علاقته بالاخرين وهكذا.. فأذا تم التجريد عن وجهة النظر الفردية للعالم يمكن القول بأن الواقع الموضوعي يتفق مع الواقع بوجه عام ويضم الاخير موضوعات مادية متنوعة وصفاتها وحركتها وقوانينها، ويتضمن ظواهر اجتماعية متنوعة.

الموضوعية Subgectivity:

يحدد (هيغل) رأيه في الموضوعية فهو يفترض وجود الرؤية الموضوعية التي تساعد الفنان على الفهم الصحيح لجوهر الحياة، والموضوعية تعني فقدان الثقة في النزعة الشخصية والحد من التمجيد الرومانتيكي للذات، وتعرف الموضوعية بأنها قدرة الفنان على ان يفهم الموضوعات، كما هي بمعزل عن شخصيته، وان يعيش فيها ويحيا حياتها، وهذه الموضوعية مبدأ التحليل والتمثيل الموضوعي للحياة، ولهذا السبب كانت السمة الثابتة للواقعية وواحداً من اسس نظرتها الجمالية وهي، تخضع الى العلية والسببية مرتكزة على البرهنة والتصديق العقلاني.

النمذجة الفنية Artistical Samplification:

النمذجة هي تحديد جوهر التصميم الفني كتماثل بنيوي بين النموذج والاصل، فهي قدرة الفنان على ان يضمن الصورة الفنية اكمل تعبير واقواه عن جوهر الظاهرة او الشخصية التي يصورها.

الصدق الفني Artistical Truth:

يعرف الصدق الفني بأنه: الصفة التركيبية في الفن، حيث ان مفهوم الصدق الفني يستخدم في الاستيتك المادي والاستيتك المثالي على حد سواء، ولكن المعنى الذي يتضمنه في كل من الحالتين مختلف تماماً، هذا المصطلح يستخدم في اغلب الحالات لوضع الفن في مواجهة الحياة، كما يعرف الصدق الفني بأنه معيار ماركسي للجمال في الفن، المراد به صدق الرواية في تمثيل الحياة، لذلك تعرفهُ الماركسية بأنه الانعكاس الصادق الصحيح للواقع في

الفكـر، والصـدق الفـني هـو تصـوير الانسـان في العـالم، والحيـاة، والمجتمـع، والواقع، وتوضيح العلاقة بينها والالتزام بصحة السمات الانسانية وصدقها.

الحلم Dream:

لقطات صورية مجمعة في شريط واحد تأتي على شكل انعكاسات داخلية مرفقة مع النوم وهي ذات مصدرين من اللاوعي التي تكون فيها أشارات يصدرها اللاوعي إلى منطقة الوعي في حالة توافق التوليف بينهما، والمصدر الثاني هو اللاشعور وهي انعكاسات لحوادث يومية تأخذ شكل لقطات كتسامي لها.

- يقول (سقراط) عن الحلم "هو اللغة التي يتكلم بها صوت الوعي".
- يقول (أفلاطون) بأن الحلم "يعبر عن نواحي خفية في حياتنا والتي لانعيها في أنفسنا وتعبيراً عن قوى وحاجات غريزية تمكن في الفرد ذاته".
- يقول (أرسطو) الحلم "أمارات دالة عن أحداث، أو بمثابة الصدف العابرة".
- يعرف(أرتميدوروس) الحلم بأنه "يكشف الحقيقة الكامنة وراء صورة مستترة".
- يعرفه (فولتير) بقوله: الحلم "يعبر في كثير من الأحيان تعبيراً رمزياً عن بعض المثيرات الجسدية وعن التجاوزات التي تحصل في (أهواء النفس) فأن ذلك لا يحول دون استعانتها بملكاتنا وطاقتنا العقلانية".
- ويعّرف الحلم أيضاً بأنه "رسل تحمل رسالات عميقة من أجل الفهم الروحي والشخصي".
- "واسطة ابتدائية للتبصير الحدسي في الطبيعة النهائية للوجود البشري".
- "تجلي النفس رمزياً، إما بشكل تخيلات رمزية وإما بشكل تجارب رمزية وإدراك حدسي للمعنى الرمزي للحياة".
- في حين عرفه (أبقراط) بأنه "قيمة تشخيصية لأمراض الجسم فضلاً عن الفعل الإلهي".

"نوعاً من الإلهام، أو الجائزة التي يبعث بها الله تعالى وتجعله يتوقع ظروف المستقبل".

- أما الأطباء فيقولون بأن الأحلام "ظاهرة ذات أساس بايلوجي".
- في حين عرفه (أبن عربي) "تُعبير عن الحقائق ألإلهيه وهي فوق ذلك مثيلة للوحي".
- "نشاط ذهني لا إرادي متخصص في التعبير الرمزي عن خبايا اللاوعي هدية من اللاوعي رهن أشارة ألذات لأحداث التوازن الضروري.

النص Text:

يعرف النص على أنه "الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي"، والنص هو الكلام المكتوب (أو مرادفاً للخطاب) يتسم بالتماسك على المستوى السطحي، غايته التوصيل اللغوي سواء كان منطوقاً أو مكتوباً باعتباره رسالة فحسب تتخذ صور شفرات محددة.

جلفورد Gilford:

هو (جولي بول جلفورد) من مواليد 1897 من الشخصيات المهمة التي اجرت دراسات ذات قيمة عالية في عوامل الشخصية وهو امريكي الجنسية من جامعة كليفورنيا الجنوبية، اذ يميز (جلفورد) بين الجهد الابداعي (greative potential) والانتاج الابداعي (greative production)، فالانتاج الابداعي بالمعنى الشائع، هو ذلك الجانب الذي يمس الذوق العام للجمهور لان انتاج الشخص الخلاق يأخذ عادة الشكل الظاهر للعمل الابداعي مثل الرواية، والتمثيل، أما الجهد الابداعي فهو طبقاً لرأي (جلفورد) استعداد الفرد لانتاج أفكار أو نواتج سايكولوجية جديدة بما فيها إنتاج الأفكار القديمة بأرتباطات جديدة.

السمة Feature:

نهج من السلوك يتميز به الفرد أو الجماعة نتيجة عوامل وراثية وبيئية، وهي مفهوم أساس مستخدم في مدارس علم النفس لتحليل بنية الشخصية، وتعني ميزة فردية في الفكر أو الشعور او الفعل، وعندما يتم تحديد سمات الشخصية أو

مزاياها يعني تحديد الخصائص المميزة لشخصية من الشخصيات، ويشير مفهوم السمة إلى أنه تكوين فرضي يستدل عليه من ملاحظة السلوك والنشاطات والحوادث، وتعتمد هذه الاستدلالات على الافتراض القائل : إن الاستجابات ذات العلاقة تتسم بالتماسك والاتساق، ويذهب (جلفورد) إلى أن السمة قد تكون مصطلحاً واسعاً عريضاً جداً في الشخصية، مثل الثقة بالنفس، وقد تكون ضيقة جداً مثل أي عادة بسيطة، كالاستجابة الشرطية بتقلص عضلي لصوت معين، وقد تكون السمة سلوكية أو جسمية، و تصنف السمات بحسب أهميتها على:

1. السمات العظمى

وهي السمات التي تتمركز حولها شخصية الفرد والتي تمثل الدوافع والعواطف المسيطرة والسمات البارزة وكمثال على ذلك سمة الكرم التي تطبع شخصية حاتم الطائي وسمة الفروسية في شخصية عنترة، وهذه السمات متغيرة ونسبية فالشجاعة والكرم يختلفان عما كان يقدمه حاتم الطائي او عنترة فالشجاعة اليوم مواجهة، والكرم ليس وجبة غداء بل معلومة او كتاب او غير ذلك.

2. السمات المركزية

وهي السمات التي تكون لها سيطرة أقل على سلوك الشخص ولكنها مع ذلك مهمة جداً ومثل هذه السمات تشمل التملك و الطموح التنافسي والعطف والرقة.

3. السمات الثانوية

وهي أشياء قد لا تكون مؤثرة في سلوك الفرد لكنها تظهر في حالات معينة، مثل الجشع والنفاق والكذب وما الى ذلك فهي نتاج البيئة فضلاً عن المرض النفسي كما تشير الاراء الحديثة بخصوص بعض العصاب السلوكي.

ولقد ميز (كاتيل) بين نوعين من السمات مسؤولين عن الاختلاف في شخصية الأفراد هما : السطحية والمصدرية، الأولى غير مستقرة وعرضة للتبدل والتغير وتتجمع سمتان سطحيتان أو أكثر لتكوين سمة مصدرية، وأما الثانية فإنها تتميز بالثبات والديمومة وتشكل كل واحدة مصدراً وحيداً لجانب من

الجوانب الشخصية، لذلك سميت مصدرية، ويصنف (كاتيل) السمات على ثلاثة أنواع:

- **سمات مزاجية** : تحدد الأسلوب العام والنغمة الخاصة للسلوك الذي يعتمده الفرد في التعامل مع الناس وأمور الحياة، فنجد في مسرحية هاملت مثلاً سمة (هاملت) بوصفه شخصيةً سمة مزاجية باحثة عن الحقيقة المتكشفة بصورة تدريجية وكما فعل اوديب في (اوديوس سوفوكلس) في عملية الهروب من الطالع لمواجهة الطالع نفسه.
- **سمات الدافعية أو الدينامية** : وهي تتعلق بمحركات السلوك كالدوافع والرغبات والاتجاهات، فكما وجد حب الانتقام لدى (هاملت) وجد حب السلطة لدى (ماكبث).
- **سمات القدرة** : وهي التي تحدد كفاءة الأداء نحو هدف معين فكما وجدت كفاءة ما كبث في الوصول الى هدفه (السلطة) وجدت سمة القدرة واضحة لديه على الرغم دافعية (ليدي ماكبث).

المسافة الجمالية Aesthetic Distance :

ان المسافة الجمالية بشكلها العام هي "مساحة توحد بيننا كذوات، وبين حالاتنا الوجدانية (الإحساس والإدراك، الانفعالات والإدراك) بمعنى آخر توحد بين الذات وموضوع تأملها"، اما المسافة الجماليفي ضوء نظرية التلقي فهي الفرق بين كتابة المؤلف وأفق توقع القارئ، بمعنى أنها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد، ويمكن الحصول عليها من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه، والآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جداً لأنها نماذج تعود عليها القراء، وعلى هذا يمكن تمييز ثلاثة أفعال لدى القارئ:

1. الاستجابة : ويترتب عليها الرضى والارتياح لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.

2. التغييب : ويترتب عنه الاصطدام لأن العمل الأدبي قد خيب أفق توقع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد.

3. التغيير :أي تغيير الأفق المتوقع.

الشخصية الانبساطية والانطوائية Introvent and open personality:

الانطوائية هي الشخصية التي تميل الى سحب طاقتها الى الداخل (الذات) وخاصة اوقات الشدائد فهي انطوائية خجولة غير اجتماعية وحساسة وصاحبها رزين عميق التفكير، و الانبساطية هي الشخصية التي تميل الى الانطلاق بنشاطها خارج(الذات) وصاحبها مرح ومندفع لكنه سطحي يحب الظهور.

ريتشارد فاجنر Wagner Richard(1813-1883م) :

موسيقار للاوبرا... استمد الرمزيون افكارهم بالنسبة للفن المسرحي منه سيما وانهم اختاروا موضوعاتهم من الماضي وتجنبوا الاقتراب او المحاولة لمعالجة المشاكل الاجتماعية، وتؤمن الرمزية بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التي ندركها بحواسنا الخمسة، كما لا يمكن الوصول اليها عن طريق العقل – على العكس فالطريق الوحيد الى الحقيقة هو الحدس الفطري، ولقد احس زعماء هذه المدرسة بفراغ روحي لما اصيبت به العقائد المسيحية من تشويه وخرافات فوجدوا انهم في حاجة الى انجيل جديد يسد هذا الفراغ.. انهم كانوا اشبه بالمتصوفة بيد ان تصوفهم هذا كان (جمالياً) لا (دينياً) قال الاديب الروسي (انطوان تشكيوف) علينا ان نرسم كائنات معقدة وبسيطة كما في الحياة، ان الناس يتهيأون للسعادة في الوقت الذي تتحطم فيه حياتهم.

لينيه بو Lyniah Boo:

مخرج وممثل في (المسرح الحر) تحت ادارة (اندريه انطوان)، التحق (بمسرح الفن الذي يرفع راية المسرح الرمزي مسرح الشعر والسحر، حاول تأصيل شخصية المسرح الرمزي) مستعيناً بأبداعات (فورت) وذلك بجعل الممثلين خلف ستائر ملونة شفافة بقصد تخليص الممثل من ثقله الفيزيقي وتحويله الى مجرد ظل او كائن

وليـد خيـال، الممثـل عنـده يـؤدي الشـعر بصـوت حـالم غنـائي واخـرون بالصـوت الطبيعي ليصور العالم الارضي مقاومة مع العالم الصوفي.

ادوارد كوردن كريج Edward Gordon Craig:

انكليزي الاصل سليل اسرة من المسرحين، كان هاوياً للتمثيل في طفولته وصباه ولكنه اخذ يعد لنفسه مهنة الاخراج، الف كتاب (عن فن المسرح 1904)، ويرى ان جمهور المسرح يهفوا الى الرؤية اكثر من الاستماع، ويلم الاحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية لا من خلال معاني الكلمات وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في اتاحة الرؤيا في العرض المسرحي المثالي وهو كما يقول (رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية وفي بيئة رمزية)، كما يعد ممثل ومخرج ومصمم مناظر ومصلح ومنظّر مسرحي إنكليزي، له تأثير كبير في تطوير فن المسرح في القرن العشرين، ولد في مقاطعة هرتفوردشر Hertfordshire المحاذية للندن الكبرى، وتوفي في ڤانس Vence الفرنسية، والدته الممثلة إلّن تري Ellen Terry ووالده المهندس المعماري إدوارد وليم غودوين E.W.Godwin، لكنه اختار وأخته لاحقاً اسم كريج لقباً (نسباً)، اذ يعد من أهم المخرجين الذين ثاروا على المسرح الأوربي كما يبدو ذلك جلياً في كتابه: " في الفن المسرحي" إلى جانب (بريخت) بنظريته اللاأرسطية حول المسرح الملحمي التي أثبتها في كتابه " :الأورغانون"، و(ڤيزڤولد مايرهولد) صاحب النظرية البيوميكانيكية، و(أنطونان أرطو) رائد نظرية مسرح القسوة التي شرحها بإسهاب في كتابيه: "مسرح القسوة" و: "المسرح وقرينه"، و(آدولف آبيا) مكتشف سحر الإضاءة والفراغ والأشعة التموجية في مجال السينوغرافيا الدرامية، و(جاك كوبوه) رائد المسرح التجريبي القائم على الأداء الصامت والتعبير الميمي، و(جروتوفسكي) صاحب نظرية المسرح الفقير، و(جان ڤيلار) صاحب نظرية المسرح الاحتفالي الشعبي، و(أوجينيو باريا) صاحب نظرية المسرح الأنتروبولوجي أو ما يسمى أيضاً بالمسرح الثالث ومن ثم، فـ(إدوارد كوردن كريج) الذي يعتبر في الحقيقة رائد الإصلاح المسرحي في العالم، إذ تتلمذ على يده الكثير من الممثلين والمخرجين، وذاع صيته في كثير من بقاع العالم، فصارت

آراؤه المسرحية الجريئة نبراساً يستهدي بها الكثير من هواة المسرح ومثقفوه ثم أصبحت تعاليمه في مجال التمثيل والإخراج والسينوغرافيا تدرس في الكليات ومعاهد الفنون الجميلة عبر أرجاء العالم ولاسيما نظريته المتعلقة بمسرح المستقبل، فالمسرح عند (كريج) فن شامل ومركب ووحدة فنية متناغمة ومنسجمة، يعتمد على الحدث والكلمات والخط واللون والإيقاع الصوتي والموسيقي والكوليغرافيا، حيث إن الفن المسرحي الحقيقي عند (كريج) : " ليس هو التمثيل أو الرواية التمثيلية، وليس هو المناظر المسرحية أو الرقص المسرحي، إلا أنه يتألف من جميع العناصر التي تتكون منها كل الأشياء، إنه يتألف من الحركة المسرحية التي هي روح التمثيل، ومن الكلام الذي هو جسم المسرحية؛ ومن الخطوط والألوان التي هي القلب النابض للمشهد، ومن ضبط الإيقاع الذي هو قوام الرقص ويقصد بهذا أن المسرح المثالي يجمع بين المستوى الحواري اللفظي والمستوى البصري السينوغرافي والحركي، كما أن الفن المسرحي أيضاً خلق وإبداع واكتشاف وإيحاء وجمال وشاعرية رمزية وانزياحية وتشكيل علاماتي يعتمد على الإيحاء والظلال بدلاً من التفاصيل الطبيعية والواقعية المملة، هذا، ويستمد الجمال المسرحي أيضاً مقوماته من العالم الروحاني لا من عالم الواقع، كما يقوم على السمو والبساطة لا على الإسراف في زخرفة الديكور والانسياق وراء باروكية المناظر وترف السينوغرافيا، كما أن المشاهد الذي يأتي إلى المسرح لا يأتي من أجل الاستماع والإنصات إلى حوارات الممثلين وصخبهم وهرائهم، بل من أجل مشاهدة فرجة بصرية وتشكيلية ممتعة، حيث استندت مهمة المخرج عند (كريج) في تحويل المسرحية المكتوبة إلى فرجة بصرية عن طريق فهمها وتفسيرها، أي بنقل المسرحيات التي يكتبها المؤلف المسرحي من لغة الكتابة الدرامية إلى لغة الرؤية والتمسرح الميزانسيني على المنصة، من هنا، فالمخرج المسرحي بالنسبة للممثلين ينبغي أن يكون كفء يلم بكل الفنون والمعارف، ويكون بمثابة قائد السفينة أو بمثابة ربانها الأمهر، أو هي على وجه التحقيق علاقة رئيس الفرقة الموسيقية بالفرقة أو علاقة الناشر برجال المطبعة، ولا تبدأ مهمة الإخراج إلا بممارسة التمثيل لسنوات عدة، والابتعاد عن التقليد والمحاكاة الواقعية والطبيعية، والانطلاق في المقابل من

المذاهب الرمزية الموحية القائمة على الفن والإيحاء والبحث عن النماذج المثلى والعليا في مجال المسرح والدراما، اضافة الى الاجتهاد في السينوغرافيا التشكيلية والبصرية، والبحث عن الجديد في مجال الإضاءة والمناظر والديكور، والإيمان بفلسفة شخصية مبدعة مبتكرة تبحث عما هو شخصي في ميدان الأزياء والإضاءة والحركة دون الرجوع إلى الكتب والمؤلفات، اذ ثار (كريج) على المسرح الأوربي الذي كان غارقاً في عتمة النظريات الواقعية المباشرة والفلسفة الطبيعية التي كانت تستند إلى التقليد والمحاكاة والانعكاس المرآوي والتصوير الحرفي، فالمذهب الواقعي بالنسبة لـ(كريج) وسيلة وضيعة من وسائل التعبير، خلعوها على الذين عميت بصائرهم، كما دافع (كريج) عن المسرح الرمزي القائم على الظلال الشاعرية والرموز الموحية والدوال الانزياحية والعلامات السيميائية التي تستحث المتقبل وتستفز الراصد المسرحي، اذ يقول (كريج) مشيداً بالرمزية المسرحية ومزاياها الدلالية والوظيفية:" الرمزية ... والحق يقال، شيء ينتحي جادة الصواب، ثم هي شيء معقول، محكم الترتيب، وهي اليوم تستعمل في العالم كله، ونحن لايسعنا أن نسميها شيئاً مسرحياً، إذا كنا نقصد بالشيء المسرحي الشيء الزاهي المبهرج، ومع ذاك، فالرمزية هي لباب المسرح، إذاً لابد من أن ندرج فنها بين الفنون الرفيعة فالرمزية ليست شيئاً يخشى منه- إنها الرقة نفسها؛ وهي شيء يفهمه الملوك وذوو المناصب الرفيعة، وثمة نفر يخشون الرمزية، لكننا لاندري لماذا يخشونها، هم يشتد سخطهم أحياناً، ويدعون أن سبب كراهيتهم للرمزية هو أنها تحمل في طياتها البلاء والأذى، وأنها ليست من الأدب في شيء، ثم هم يقدمون لهذا بقولهم :إننا نعيش في عصر واقعي إلا أنهم لا يستطيعون أن يفسروا لنا لماذا يستخدمون الرموز لكي يقولوا لنا هذا الكلام، ولا كيف كانوا طوال حياتهم يستخدمون هذه الرمزية لكي يقولوا لنا هذا الكلام، ولا كيف كانوا طوال حياتهم يستخدمون هذه الرمزية نفسها التي يجدونها، مما يعسر عليهم إدراكه إلى هذا الحد"، ويعني هذا أن (كريج) كان يدافع عن المسرح بأعتباره فناً وإيحاء وجمالاً ونبلاً ومثلاً أعلى وفي نفس الوقت، كان يسفه بالمسرح الواقعي ويسخر من المسرح الطبيعي الذي يتسم بالإسفاف والسطحية الفجة والنقل الاستنساخي، ويعد مصمم مناظر

ومخرج مسرحي إنكليزي، حيث أن المخرج يجب أن يصنع عالمه على الخشبة بنفسه يصمم مناظره وأزياء ممثليه وأضاءته، فهو فقط الذي يراه بارزاً متحركاً في عقله وخياله قبل إنشاءه ومهما حاول إيصال الفكرة للمصمم فلن تكون كرؤيته هو، فهو "المسؤول الأول عن تصميم المناظر وهو المسؤول عن تناسق الألوان مع طبيعة المسرحية ورفض الشاذ منها وتوفير كل مستلزمات المنظر وإظهار ما يجب إظهاره في المسرحية وكذلك هو مسؤول عن حركة الشخصيات وملابسهم أنه مسؤول عن التصميم من بدايته إلى نهايته " فالمخرج هو مصمم العرض بكل أجزاءه، مناظر، أزياء، كتل، وألوان، فهو مصمم وصانع لعالم مميز مبهر يضعه على الخشبة بإتقان مستقبلاً إعجاب الجمهور وتبادلهم معه الإحساس بالجمال الذي يصنعه، وقد اكد على أن العمل المسرحي كيان موحد يتكون من عدة أجزاء متصلة تكمل بعضها البعض ففي المسرح " ليس هو التمثيل ولا المسرحية، ليس هو المشهد ولا الرقص، أنه يتألف من كل هذه الأمور مجتمعة، الفعل هو روح التمثيل، الكلمات هي جسم المسرحية، الخط واللون هما قالب المشهد، الإيقاع هو جوهر الرقص وأكد عن جانب آخر للتوحد، أو توحيد أجزاء العرض، بتوحيد العمل المسرحي بالجمهور أي جعلهم يتوحدون في درجة تأثير واحدة وانبهار موحد بالعرض وطريقة الوصول إلى ذلك في نظر (كريج) بواسطة السحر الإيقاعي وأن المسرح كان لأجل الناس وهو دائماً لأجلهم.

ادولف ابيا Adolf Abia:

مخرج ومنظر سويسري اخرج بعض اوبرات (فاجنز)، يعد مع (كوردن كريج) احد اشد انصار المسرح الرمزي اللاواقعي، انه مصمم مسرحي، كان تأثيره الرئيسي في مسرح عصره من خلال كتابه وبخاصة (الموسيقى والاخراج) عام (1899) الذي دعا فيه الى مسرح الجو وليس المظاهر قائلاً ان في سيجفريد (يجب ان لا نحاول تمثيل غابة) بل يجب ان نقدم للمشاهد رجلاً في جو غابة، ويرى ان هذا يمكن تحقيقه بتقليص دور الممثل الى دور متحرك لصورة المسرح بأخراج المسرحية ايقاعياً (كان اهتمامه الرئيس منصباً على الموسيقى والمسرح

الغنائي وتطورت معظم نظرياته من دراسة فاجنر) وبأستعمال لا واقعي للانارة واكثر اتقاناً مما جزب احد من قبل، رغم ان (ابيا) لم يكن كما يقال مراراً، اول من استعمل اشباحاً حقيقية على المسرح تخلقها انارة منظر ثلاثي الابعاد، كان اول من وضع نظرية كاملة للانارة المسرحية تستند الى امكانيات تأثير الجو العام للمشهد مصنوعة من كتل صماء بيض او رمادية، وعلى خلاف (كوردن كريج) الذي كان يشاركه افكاره، لم يحاول ابداً (ابيا) فرض اخراج مسرحي لا واقعي على مسرح واقعي واقتصرت افكاره في التطبيق، على الاوبرا ومسرحيات (شكسبير)، ولم تكن لنظرياته في الصناعة المسرحية سوى تأثير قليل ولكن كان لافكاره في الاضاءة تأثير عميق في الفن المسرحي الحديث، عرف بأتجاهه الرمزي الذي يؤكد على اعطاء المتفرج مناخاً بدل المظاهر الواقعية، استبدل الوحدات ذات البعدين بسلالم وإنشاءات ذات ثلاثة ابعاد لتصعيد حركة الممثل ولدمج الأرضية الأفقية بالمشاهد ألمرتفعه عمودياً، وأستخدم الإضاءة بطريقة لا واقعية مشابهه للموسيقى على خشبة تجريدية، اذ أتخذ (ابيا) منهجاً رمزياً، بل مغرقاً في الرمزية مثل شريكه (كوردن كريج) بالثورة البصرية من اجل اصلاح المسرح، اهتما كلاهما بأظهار العوالم الخفية من حياتنا، انطلاقاً من الحلم الذي يعبر عن ما بدواخل الإنسان والذي لا يمكن التعبير عنه إلا بالفن، اذ وجد (ابيا) في الموسيقى فناً مثالياً، لتكامل عناصره الفنية، والتي كانت فيها حرية كبيرة بالنسبة له كفنان من خلال المشاهد التي تقدمها، وكذلك التناغم ما بين الموسيقى والحوار، فيما يخص الموسيقى الاوبرالية، وكذلك من التفصيلات الصغيرة في حركة الممثلين تلك النغمات الهارمونية التي تتخللها المشاهد، بالإضافة لتموجات الضوء، كانت كل هذه مجتمعه مصدر ابهار كبير له، لهذا يجد في الموسيقى حريته الكاملة لانها تركز على الجانب العاطفي اكثر من الجانب الواقعي، ويجد بأن وظيفة الفن هي التعبير عن العوالم الداخلية للجمهور، وهذا يأتي فقط عن طريق الموسيقى، وهذا ما يذهب اليه بقوله (على الفن ان يُعبرَ عن هذه الحياة الداخلية للجمهور بشكل مباشر، ولايمكن التعبير عن هذه الحياة إلا من خلال الموسيقى، والموسيقى هي الوسيلة الوحيدة التي يمكنها ان تعبر عن هذه الحياة اذ كانت

الموسيقى هي المحفز الابداعي الاخر لأبداعات(ابيا)، الذي سعى من خلالها لتحرير الصورة المسرحية، والبحث عن الفعل الكامن خلف تلك التعبيرات المشهدية، وكذلك الزخم التعبيري، والتعبيرية هو واحد من احب المصطلحات الى قلبه.

برتولد بريخت Birtold Brekhit :

ولد عام (1898م) في مدينة اوجسبرج، يحمل توجهاً فلسفياً ورؤيا سياسية واجتماعية ونظره جماليه تظم القصائد الشعبية وكان يغنيها بمصاحبة القيثاره، عمل (دراماتورج) في مسرح (الدوتش تياتر) في برلين (أي مراجع ومترجم ومعد نص للعرض) استوعب التراث الياباني والاسباني، وكانت الجوقة تختتم اعمال (بريخت) المسرحية من اغنية تؤديها لتحدي القوانين والنظم والاعراف المغريه بضرورة التغيير سيما وان (بريخت) بواسطتها يحقق اتصالاً مباشراً بالمشاهد وذلك بمقاطعتها للحدث والتوجه المباشر للمشاهدين وايغالاً في تحقيق التغريب، فهي لا تكتفي في الكشف عن الاحداث اللاحقة بل تستفز بقصته المشاهد وتطلب منه ان يسترجع في ذاكرته الاحداث المتراكمة التي ساقها العرض للتدليل على شيء والبرهنة عليه، فهو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني، كما أنه من الشعراء البارزين ومن أهم كتاب المسرح العالمي في القرن العشرين، ويقوم مذهبه في المسرح على فكرة أن المشاهد هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي، فمن اجله تكتب المسرحية، حتى تثير لديه التأمل والتفكير في الواقع، واتخاذ موقف ورأي من القضية المتناولة في العمل المسرحي، ومن أهم أساليبه في كتابة المسرحية:

1. هدم الجدار الرابع : ويقصد به جعل المشاهد مشاركاً في العمل المسرحي، واعتباره العنصر الأهم في كتابة المسرحية، والجدار الرابع معناه أن خشبة المسرح التي يقف عليها الممثلون، ويقومون بأدوارهم، هي تشبه غرفة من ثلاثة جدران، والجدار الرابع هو جدار وهمي وهو الذي يقابل الجمهور.

2. التغريب : ويقصد به تغريب الأحداث اليومية العادية، أي جعلها غريبة ومثيرة للدهشة، وباعثة على التأمل والتفكير.
3. المزج بين الوعظ والتسلية، أو بين التحريض السياسي وبين السخرية الكوميدية.
4. استخدام مشاهد متفرقة : فبعض مسرحياته تتكون من مشاهد متفرقة، تقع أحداثها في أزمنة مختلفة، ولا يربط بينها غير الخيط العام للمسرحية، كما في مسرحية "الخوف والبؤس في الرايخ الثالث" 1938، فقد كتبها في مشاهد متفرقة تصب كلها في وصف الوضع العام لألمانيا في عهد هتلر، وما فيه من القمع والطغيان والسوداوية التي ينبأ بحدوث كارثة ما.
5. استخدام أغنيات بين المشاهد وذلك كنوع من المزج بين التحريض والتسلية.

كتب (بريخت) أولى أعماله المسرحية وهي"بعل Baal "وكان متأثراً فيها بفترة التعبيرية، أما في مسرحية" أوبرا الثلاثة قروش 1928 "التي حققت له نجاحاً عالمياً فقد كانت تصور بطريقة عفوية مبدأ " في البداية الطعام، ثم الأخلاق "، وكان (بريخت) من أهم كتاب المسرح في ألمانيا قبل عام 1933، ولكن بعد استيلاء هتلر على الحكم، واضطهاده اليهود، وإحراقه كتب الأدباء الذين لا ينتهجون نهجاً نازياً هرب من ألمانيا إلى الدانمارك، وعاش فيها في الفترة بين عامي 1933 و 1939، ثم هرب إلى أمريكا حيث اجتاحت القوات النازية الدانمارك، وكتب في أمريكا أهم أعماله، منها نظريته عن المسرح الملحمي، التي نشرها (بريخت)عام 1948، بعنوان الأرجانون الصغير للمسرح، ونجد في أعمال (بريخت) حيرته إزاء العالم وقضاياه، ففى نهاية مسرحيته الإنسان الطيب في ستشوان يقول (بريخت) :" نقف هنا مصدومين، نشاهد بتأثر الستارة وهي تغلق وما زالت كل الأسئلة مطروحة للإجابات".

بنيامين برتن Benjamin Britten

من المؤلفين الموسيقيين الرواد في العصر الحديث (القرن العشرين)، هو (بنيامين برتن) الذي يعد الاكثر نجاحاً في احياء اوبرا و(موسيقى الغرفة) وهو فن موسيقي ارستقراطي، نشأ في كنف الارستقراطية الاوربية وادي في ابهاء قصورها، وكان جمهورها الوحيد الذي يتذوق هذا النوع من الموسيقى هو طبقة الارستقراطيين، من نبلاء وذوي المال والنفوذ، طوال القرن التاسع عشر، وكان هذا النوع من الجمهور يريد من الموسيقيين والعازفين ان يقدموا اليهم موسيقى هادئة منسابة جادة، ولقد انتج اعظم قدر للصوت واعظم حجم للاوكسترا في مؤلفاته الثلاث عشرة، اغلب اعماله كانت للمسرح، بدءً بـ (اغتصاب لوركرينا) عام (1946) وانتهاءً بعمله المسرحي الاخير (احتراق فرن) عام (1966) وهو من الاعمال الرمزية التي خصصت للكنيسة، حيث تعامل مع النصوص المقدسة، واحداثها تدور حول (مراهقات هيرو الثلاث اللواتي انقذن بمعجزة من معاقبة-نيبو كنيزار-بسبب رفضهن عبادة-وثن هبي-كسابقيه-والعمل قدم في شكله المسرحي للقرون الوسطى)، كما اضاف بعض المفاهيم الجديدة للمسرح الموسيقي من خلال اعماله التي خصصت للاطفال مثل: اوبرا (الكنائس الصغير) الذي اشرك (برتن) فيه الجمهور (الاطفال) في الكورس، ولقد كانت اوبرا غزيرة المعلومات وترفيهية في نفس الوقت-اصيلة جداً.

جيرزي جروتوفسكي Grotovski Jerzy :

ولد عام (1933م) في بولونيا ممثل، وهو مخرج، ومدير مسرح، وصاحب طريقه مسرحية ومصلح مسرحي، درس في كراكو وموسكو وفي الصين، تعمق بدراسة مناهج (دلسارت، وديلان، وستانسلافسكي، وما يرهولد، وفاختانجوف وارتو وبرخت) وكذلك المسرح الياباني والصيني والهندي، والمسرح بالنسبة له يجب ان يجد طريقاً بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود الى الاوضاع المسرحية البدائية، الى مسرح فقير Poor Theatre ، انه يعود الى اصول المسرح والى اصول الانسان فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الاساسية في العرض المسرحي، الممثل والمتفرج، النص، والمخرج، والممثل، واهداف المسرح،

واخلاقيات المسرح، تقنيات المثل... الخ، وقام بنشر مقالاته بكتاب اسماه (المسرح الفقير) عام 1968م، و تدهورت في عصره الحضارة الرأسماليه، وكانت الثقافة والمسرح سلاحاً ايديولوجياً واصبح من حق المواطن في الدول الاشتراكية أن ينتقد النظام والواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي بما فيه من جوانب ميثولوجية من خلال الصحف والمسرح الذي ارتبط في ذهن البولندي بالقدسيه ويعتبر(جيرزي جروتوفسكي) مؤسس و مخرج المعمل المسرحي، والذي يعتبره البعض أهم تجربة مسرحية في عصرنا، لم يحدث أن استطاع مخرج كبير منذ (ستانسلافسكي) أن يبحث بمثل هذا العمق والنظرة الشاملة في طبيعة فن التمثيل و معناه وأدواته، أو في العمليات العقلية والجسمانية والشعورية التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من هذا الفن و لقد شرح جروتوفسكي نظريته في مقال هام أسماه "نحو مسرح فقير."

يقول (جروتوفسكي) في مقالته:"ينفد صبري أحياناً عندما يسألني سائل" : ما هو الأصل في عروضك المسرحية التجريبية؟، فمثل هذا السؤال يفترض مسبقاً أن العمل المسرحي التجريبي لابد وأن يستخدم تكتيكاً جديداً في كل مرة وأنه الفرع وليس الأصل، ويفترض أيضاً أن نتيجة العمل المسرحي التجريبي لابد أن تكون اسهاماً جديداً في فن المسرح المعاصر وذلك مثل المناظر المسرحية التي يستخدم المخرج في تصميمها بعض الأفكار في فن النحت المعاصر أو من الامكانات الإلكترونية، أو مثل استخدام الموسيقي المعاصرة أو أن يجعل الممثلين يؤدون بأسلوب شخصيات الكباريه النمطية أو مهرجي السيرك، وأنا أعرف هذا الأسلوب في التجريب جيداً، و لقد كنت ذات يوم جزءاً منه أما عروضنا في المعمل المسرحي فهي تسير في اتجاه آخر، فنحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشى اتباع أسلوب واحد بل ننتقي ما نعتبره الأفضل من مختلف الأساليب، محاولين في ذلك أن نقاوم التفكير في المسرح بأعتباره تجميع لعدة تخصصات فنية، ونحن نهدف الى تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر فنون العرض و الأداء، و ثانياً فإن عروضنا هي عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين الممثل والجمهور، ويمعني آخر فنحن نعتبر أن تكتيك الممثل هو جوهر الفن المسرحي.

الغزالي Al-Ghazali :

هو محمد بن محمد بن احمد ، يكنى بأبي حامد لولد له مات وهو صغير، وشهرته الغزالي" كان فيلسوفاً، وفقهياً، أصولياً، وعالماً جليلاً، صوفي النزعة سلك طريق الشافعي في الفقه، وأكمل ما بدأه الأشعري في مذهبه الكلامي، وكانت له شخصية متميزة بين الفلاسفة والفقهاء وعلماء الاصول والصوفية، والمتكلمين، مما أكسبه بقاء في ذهن كل مريد للفلسفة، أو الفقه، او علم الكلام، على مدى تسعة قرون تقريباً، فيرى (الغزالي) في الجمال ثلاثة مظاهر تبعاً لطبيعة المدرك وهي (الجمال الحسي والجمال العقلي والجمال الوجداني)، فيدرك الجمال الحسي بالحواس الظاهرة أما الجمال الأسمى فيدرك بالعقل والقلب)، لكن (الغزالي) يرى أن جمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر، والقلب اشد إدراكاً من العين، لذا فأن (الغزالي) يتخذ من الحدس الصوفي الذي يستند إلى المد الإلهي النوراني أساساً لأدراك الجميل، فالقلب هو اشد إدراكاً للجمال، فمن كانت البصيرة الباطنة اغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة، فثتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال شكله الخارجي وبين من يحب نبياً بجمال صورته الباطنة، ويقترن الجمال لدى الإمام (الغزالي) بالنسبية من خلال إصدار الأحكام الجمالية عليه من قبل الآخرين والجمال لا ينفصل عن الصبغة العقلية وهو يتصل باليقين.. والإنسان اقدر على تذوق الجمال لامتلاكه قدرات عقلية يُستشفها من خلالها الجميل.. مع وجود تفاوت بين ممن يتذوقون الجميل فالادراكات والمعارف لديهم متفاوتة والجمال هنا يقترن بالجمال الظاهري، والذي يقوم على تكاملية ووحدة أجزائه البنائية فأي خلل ما إزاء تركيبته تسبب تشويهاً في قيمته الجمالية، والجمال الحسي لدى (الغزالي) لا يمنحه أهمية مثل الذي يهتم بالمعنى.. وهو جمال يتصل بالحدسي لا يدركه عامة الناس بل يدركه أصحاب العقول البصيرة، و(الغزالي) يشك بقدرة الحواس في إدراك الجميل الحقيقي ويرى أن الأداة الصالحة لديه هي التذوق الباطني ويقول في ذلك " أن الذين لا يعرفون الله حق معرفته يقتصر حبهم على الموجودات الحسية، فالذي يحب الله ليؤثر لذة حبه

على كل لذة أخرى لان اللذات الباطنة اغلب على ذوي الكمال العقلي من جميع اللذات الظاهرة المدركة بالحواس "، و(الغزالي) بعد ذلك لا يرى السعادة الحقيقية في اللذات الحسية حتى ما كان منها في الخيال.. فاللذة الحقيقية عنده في وصول المرء إلى كماله الخاص به بأدراك الأمور على ما هي عليه أي إدراك الحقائق الإلهية، بالكشف الصوفي، فكل الجمالات المحسوسة والمعقولة مصدرها الجمال الإلهي المطلق وأثرها من آثاره فالناس عند (الغزالي) احرار في اختيار الطريق الذي يشاؤون الوصول اليه إلى (الله) ويعبر عن ذلك بالقول : " ان منازل السائرين إلى الله تعالى لاتنحصر، وانما يعرف كل مسالك المنزل الذي بلغه بسلوكه"، حيث يختلف (الغزالي) عن غيره من الصوفيين في تحديد مفهوم العلم، فهو كما يرى لم يحرصوا على تحصيل العلوم ودراستها وتحصيل ما صنفه المصنفون بل يفعلون ذلك من خلال المجاهدة لتصفية النفس وتطهيرها والاقبال على الله سبحانه وتعالى بكل الهمة، وان يكونوا مستعدين حاضرين بالنية، والإرادة والتعطش والترصد انتظار لرحمة الله فمن كان لله، كان الله له، كما ان الامر يتطلب قطع العلائق مع الدنيا بحيث لايلتفت قلب المؤمن إلى اهل ومال ووطن وعلم وولاية وتصبح الحالة بحيث يستوي فيها الوجود مع العدم ويستمر المؤمن في اداء هذه الفرائض وهو فارغ القلب، مجموع الهم، مواضباً على ذكر (الله) باللسان ويمضي اكثر من ذلك حتى يمحو اثر اللسان و لايبقى في القلب الا (معنى اللفظ) وانعكست الصوفية الغزالية على الجمال عنده ليكون بمستويين : ظاهر، و باطن كان الظاهر يدرك بالحواس، والباطن يدرك بالبصر، والاقتصار على تذوق مستوى هو تصور من قبل المدرك وعدم بلوغه للتجربة الجمالية في تمامها لأن التجربة الجمالية هي استيعاب كل انواع المحسوسات الجميلة والنفاذ اليها بالبصيرة والقلب للوصول إلى المناسبة الخفية بينها وبين مبدعها، وهي الحب الذي يميل بالمتلقي إلى الرغبة وهي ابداع الجمال وتذوقه في اكمل تحقق له، بعد معرفته للخالق الواحد لان المعرفة هي شرط المحبة والجمال و بالتالي يمكن القول بأن الخبرة الجمالية عند (الغزالي) لون من الوان المعرفة الإنسانية لذاتها ولخالقها تم بواسطة ما يسميه (الغزالي) (بالنور او الحدس) و بالاضافة إلى الخبرة الجمالية عنده، وخاصة خبرة السماع – تتجاوز

بها النفس همومها واحزانها ، فهي تحرك القلب وتبهجه وتؤثر فيه تأثيراً – تتجاوز بها النفس همومها واحزانها ، فهي تحرك القلب وتبهجه وتؤثر فيه تأثيراً عجيباً ، فمن الاصوات مايفرح ومنها ما يحزن ومنها ما ينوم ومنها مايضحك ويطرب ، ومنها ماسيتخرج من الاعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس، وهو بذلك كأنه يهمس في اذن (شوبنهور) الذي سيقول بعده وبعدة قرون ان الخبرة الجمالية هي تجاوز الواقع الأليم.

الجنسانية Sexuality :

مصطلح يعني كون الفرد ذا جنس معين ذكراً كان أم أنثى وهو أكثر من مجرد القدرة أو الإفراط في النشاط الجنسي، ويعني التأكيد على الشؤون الجنسية وينصب الاهتمام اليوم على وعي الفرد واستجاباته للفروق بين الجنسين ثقافياً واجتماعياً وبيولوجياً على حد سواء، أنها كلمة اصطلاحية: "تحيل إلى مفردة الجنس، ... الذكر والأنثى ومن ثم، فأن الجنسانية، بإضافة الـ(أنية)، تتحول إلى مرسم لتوضيح العلاقة التي تقوم بين الاثنين، ليس بوصفهما ينتميان إلى منظومة بيولوجية واحدة، ومن النطفة ذاتها، ويخضعان للعبة الجينات، بعيداً كلياً عن أي توجه خارجي، وإنما بوصفهما يتحددان كعلاقات قيمية..."، أن الجنسانية: "بناء اجتماعي تاريخي، أي قراءة للمعطى البيولوجي في اتجاه معين دون أن يكون المعطى البيولوجي محدداً في نهاية التحليل، ذلك أن الهوية الجنسية/البيولوجية ما هي إلا مستوى من مستويات الشخصية الجنسانية ، ومن اجل تحديد المصطلح وآلية انشغاله، يجب معرفة المفاهيم التي تداخلت وتلاحقت معه، والتي كان لتداخلها أثرٌ كبيرٌ في تحديد هويته المعرفية والثقافية والفلسفية، ويمكن حصر هذه المفاهيم بأثنين هما :الجنس، والجنوسة

- **الجنس:** تمثل إشكالية الجنس كعامل محدد للشخصية وكمسبب للنمو والتكاثر بوصفه ظاهره بيولوجية، تثير كثيراً من التساؤلات وفي مقدمتها الحذر من الاعتراف بالجنس، التي تشكلت منذ الأزل إلى الوقت الحاضر، لذلك "أن مصادر الجنس ليست وليدة الحاضر الراهن بل تعود في جذورها إلى الحضارات الذكورية القديمة إلى النزعة الأبوية

ـ البطريركية التي شكلت نظامنا أخلاقياً أضفى الشرعية على سلطة الذكر بعد أن تمكن من ضبط حركة جسد الأنثى تقنين فعلها الجنسي، ومن ثم تحديد حركتها ومصادرة حريتها، مما شكلت منظومة من القيم والأعراف الاجتماعية والأخلاقية التي تعكس المباحات والتابوهات في المؤسسة الذكورية.

الجنوسة: يعد مفهوم (الجنوسة) احد المفاهيم الأكثر تعقيداً، والأكثر تقلقلاً في اللغة الانكليزية، كلمة تبرز على نحو غير متوقع في كل مكان، مع أن استعمالاتها تبدو متغيرة دوماً، وهي دائماً في حالة تقدم، تنتج معاني جديدة، إذ يستعمل هذا المفهوم للدلالة على التنوع الواسع في أساليب السلوك بين المجتمعات، إذ يقول (أليكس كومفورت) "أن الدور الجنوسي الذي يتبناه الفرد – الذكري أم الأنثوي – وفقاً لمعايير ثقافته، يتم تعلمه تعلماً كلياً تقريباً وكافياً بشكل غريب، وقلما يكون داخلاً في بنيته، وفي الحقيقة أن الدور الجنوسي الذي يتم تعلمه في السن الثانية لمعظم الأفراد غير قابل للانعكاس تقريباً، حتى لو سار ضد الجنس الجسدي للشخص"، بمعنى أن إدراك الاختلافات الثقافية الجنسية، يعمل على تحرير الغموض وإزالته عن الجنوسة البشرية من اجل كسر التابوهات الجنسية، ويقصد بالجنوسة، في المعاجم أو القواميس: " بالنوع أو الجنس، أما المعنى الاصطلاحي فهو المفهوم الذي ينظر إلى العلاقات التي ينسجها المجتمع والثقافة من خلال البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي تعمل على تحديد الأدوار والسلوكيات والعلاقات الخاصيات لكل من الجنسين (الذكر والأنثى) مما يجعلها متغيرة ومختلفة من حيث الزمان والمكان والطبقة والعرق.. وبذلك يختلف مفهوم الجنوسة عن مفهوم الجنس الذي يتعلق بالخصائص البيولوجية والفسيولوجية لكل من الذكر والأنثى والتي تتمتع بثبات نسبي اكبر.

المضمون Content :

يعرف فنياً بأنه " محتوى، او معنى يؤديه المبنى او الشكل، والمعبر عنه ادبياً ، بالالفاظ والعبارات نثراً او شعراً ، والفصل بين المضمون والمبنى او الاسلوب، او الشكل هو من حيز المحال، لان لاوجود لاحدهما الا بأتحاده مع الاخير ولذلك ينظر النقاد الى كل اثر فني نظرة متكاملة تشمل المضمون وطريقة التعبير عنه"، اذ يتكون كل اثر ادبي، شعراً او نثراً من عنصرين اثنين، المعنى والمبنى ويقال لهما ايضاً الفكرة واللفظ او المضمون والشكل او المحتوى والصورة ويعرف في الادب بأنه "ذلك الشيء الذي اراد او استطاع المؤلف التعبير عنه"، والمضمون يعني شيئاً اكبر بكثير من مجرد الموضوع او الفكرة ويتغير بلا انقطاع بهدوء وبطء احياناً وبقوة وبعنف احياناً اخرى، وهو يصطدم بالشكل فيفجره ويخلق اشكالاً جديدة، يجد المضمون الجديد فيها لفترة من الزمن مجالاً للاستقرار مرة اخرى، فهو مقولة فلسفية تفيد في استخراج المنابع الباطنية لوحدة وتكامل وتطور الاشياء المادية، وهو المحصلة الكلية للعناصر والعمليات التي تكون اساس الاشياء، وتحدد وجود اشكالها وتطورها وتتابعها، وهو اساس التطور اللانهائي لانه يقوم بالدور الرئيس في التطور، والمضمون هو المعنى او المغزى او المراد الداخلي للصورة في فن من الفنون والمضمون في الفن يحدد ماهية الشكل الذي يخدم الافكار الكامنة ويطلق علماء الجمال على المضمون الفني تعبير (الحس الفكري) أي الاحساس المستند الى التفكير والعقلانية ويمكن عده جوهر العمل والشكل مظهره ، ويشير الى المعنى الذي يحمله الشكل في طياته وينقله الى الاخرين الذي يفدُون لرؤية هذا العمل، والمضمون يدرك من خلال الشكل ولايمكن الفصل بينهما ، فهو الرسالة التي يريد الفنان إيصالها للجمهور، والمتلقين سواء كانوا متذوقين أو أشخاص عاديين من خلال عمله الفني (لوحة، قطعة نحت، خزف وغيره)، سواء كانت هذه الرسالة ذاتية نابعة من الفنان نفسه أو موضوعية نابعة من المحيط الاجتماعي الذي يعيشه الفنان أو في داخل إطار الخصوصية الخاصة للفنان أو فرد من المجتمع أو في داخل إطار العمومية العامة للمجتمع والبيئة، والدولة والإقليم وغيره، أو كونها تحمل صفة لقضايا محلية ملحة أو قضايا دولية ضرورية.

الموسيقى Music:

هـي علـم وفـن، فعلـم الموسـيقى مـن العلـوم الطبيعيـة المبنيـة علـى القواعـد الرياضيـة، وهـو ترتيـب وتعاقـب الاصـوات المختلفـة في الدرجـة المؤتلفـة الاساسـية بحيث يتركـب منها الحـان تستسيغها الاذن مبنية علـى موازين مختلفـة"، وعرفهـا (بتهوفن) بأنهـا "الحلقـة الواصلـة الـتي تـربط حياة الحس بحيـاة الـروح اي الحيـاة الباطنة بالحياة الظاهـرة، حياة النظر والسمع والذوق واللمس والشـم ومـا اليهـا"، فالموسيقـى علم يرتكـز الى قواعد رياضية وفيزياوية موضوعية وذات دلالـة ينجم عنهـا تـأثير نفسـي بحكـم تآلفـات عناصـرها وتجانسـها ومـدى ارتباطهـا بالبنـاءات المعرفية والوجدانية للمتلقـي وبحكـم قـدرة تلك التآلفـات علـى اسـتثارة الـذاكرة المعرفيـة والعاطفيـة والمهاريـة وفـرض انـواع مختلفـة مـن الاسـتجابات علـى المتلقـي تتفاوت في شدتها لقواعد واسس التذوق والثقافة، فهي سلطان يتعدى عالمنا المادي ومسرح عملياتها يتعدى مشاعرنا الحسية فهي تجلب لنا المتعة عن طريق الـذاكرة والخيال فتخرجنا بذلك عن نطاق اجسامنا وتنقلنا الى حياة اخرى لا يعرفها غيرها ولا يمكن لسواها ان ينقلنا اليها، ويرى (افلاطون): ان الموسيقى ارفع مـن الفنـون الاخرى على اساس تأثير الايقاع واللحن في الروح الباطنة للانسان وفي حياته اقوى من تأثير العمـارة او التصـوير او النحت.. فالايقـاع والانسـجام يجـدان طريقهمـا الى الاغـوار الباطنـة للـنفس حيـث يسـتقران راسـخين.. كمـا يعيـد الايقـاع التـوازن النفسـي.

التعليم Didaction :

يعرف التعلم على انه: " نشاط يبذل من قبل الفرد ويؤثر في نشـاطه المقبـل"، فهو عبارة عن عملية اكتسـاب الطـرق الـتي تجعلنـا نسـتطيع الوصـول الى تحقيـق اهدافنا وهذا يأخذ دوماً شـكل حل المشـكلات، كونـه تغيراً في السـلوك نـاتج عن الاستثارة ويترتب على هـذه الاستثـارة اسـتجابات معينـة، والتعليم فـرع مـن التربية يتعلق بطرق التدريس والتعلم، اما التعليمية فأنها تطلق على العمل الادبي، الـذي يسـتهدف تلقـين اطروحـة مـا: (ادبيـة/ سياسـية/ دينيـة/ اخلاقيـة)، وتسـود (التعليمية)، ادب فـترات تأريخيـة معينـة، تعـاني مـن غيـاب قـيم خاصـة وفي تعريـف

آخر للتعليمية: "اذا ما سلمنا بأن المسرحية- او أي جنس ادبي آخر- يمكن ان يتضمن من الناحية السياسية، او الاخلاقية، او الدينية، او الفلسفية، فكرة، او عظة، او مفهوماً، او موقفاً، او عاطفة، او حقيقة، او حادثة شخصية، فأنه يجوز القول بأن مؤلفها معلم، او هداف، ويعد التعليم مشروعاً انسانياً يهدف الى مساعدة الافراد على التعلم، وهو مجموعة من الاحداث تؤثر في المتعلم بطريقة ما تؤدي الى تسهيل عملية التعلم، ومن الطبيعي ان هذه الاحداث المتعاقبة والمتسلسلة (كونها خارجة عن نطاق المتعلم) سواء أكانت مطبوعة ام مسجلة ام منطوقة فأنها بالتأكيد تدعم العمليات الداخلية للمتعلم، لذلك فأن هذه العملية نشاط تواصلي يهدف الى اثارة دافعية المتعلم وتسهيل التعلم، ويتضمن مجموعة من النشاطات والقرارات التي يتخذها المدرس او (الطالب) في الموقف التعليمي بوساطة الاهتمام بطرائق التدريس وتقنياته وتنظيم اشكال الموقف التعليمي التي يتفاعل معها المتعلمون من اجل تحقيق الاهداف المتوخاة من هذه العملية، ويتم ذلك من خلال تصميم مقصود او هندسة للبيئة التعليمية (تنظيم الخبرات التعليمية) بطريقة ما بحيث تؤدي الى تحقيق التعلم لدى المتعلمين وبأشراف المعلم.

الملحمة Altra:

تعني الملحمة في الادب: قصيدة قصصية طويلة جيدة السبك تتوافر فيها الحبكة، تتسم وقائع قصتها بالشرف والجلال، وسيرة البطل في العادة هي الموضوع الذي يربط كل اجزاء القصيدة، والملاحم انواع، منها مايخترعه او يؤلفه شاعر واحد، ومنها ما يؤلفه شعراء مجهولون يعملون في عصور مختلفة معتمدين على اساطير مرتبطة بالابطال، وتجسم بعض الملاحم المثل العليا لامة من الامم وشعب من الشعوب، وتعني في حقل الادب ايضاً بأنها " قصيدة سردية طويلة، واسعة المدى والتأثير، تنطوي على اعمال جليلة للرجال العظام، وسرد مغامرات مدهشة وحوادث بطولية، ابطالها بشر متفوقون وآلهة يقومون بأحداث عجيبة ومدهشة وخارقة للمألوف ويعالج بها الموضوع على نحو يتناسب مع البطولة، وتكون سيرة البطل هي الموضوع الملائم والرابط الاساسي"، والادب الملحمي بمعناه الدقيق والخاص – هو صنف ادبي قائم على سرد بطولي حول

الماضي، ينطوي على لوحة منسجمة لحياة الشعب، ويمثل عالماً ملحمياً وابطالاً عمالقة، يوجد في شكل شفاهي وفي شكل كتابي على حد سواء، فضلاً عن ذلك يستند الى منابع فولكلورية، والادب الملحمي حر الى اقصى حد في استيعابه للمكان وللزمان كما ان مفهوم الملحمية لدى (بريخت) يعني " تتابع احداث تقص بدون تعقيدات زمانية او مكانية او اتصال بعقدة اساسية" وتعني الملحمة "قصة شعرية قومية بطولية خارقة للمألوف، يختلط فيها الخيال بالحقيقة والتاريخ بالأساطير"، كما في أعظم ملحمتين كتبهما (هوميروس)، وهما (الإلياذة والأوديسا)، وكذلك ملحمة (كلكامش) ، والملحمة أو ما يُطلق عليها أحياناً بالشرح المُرسل، تعني تعبير يرد في شكل قصيدة مطوّلة، أو في سرد نثري أشبه بالشعر، ويختلط فيها الحقيقي بالعجيب، وهذا الشكل يجمع بين القص والمحاكاة والشعر، وتهدف الملحمة إلى إبراز عمل شخصية تظهر بصورة بطولية، أو الإشادة بحدث معيّن، كحرب طروادة مثلاً.

المسرح الياباني Gappanese Theatre:

يعد اكثر المسارح الشرقية تأثيراً بالغرب فهو يشتمل على ثلاثة عناصر هي (الرقص، الخيال، السحر) هذه العناصر الثلاثة ظلت متصلة بتاريخ المسرح الياباني اتصالاً في قوته من درجة الى درجة لم يحدث ان انفصل احدهما تماماً الا في القرن التاسع عشر من نهضة الدراما الحديثة.حين قوى الاتجاه نحو فصل الرقص عن الدراما، وعرفت اليابان بخمسة انواع من الانواع المسرحية، نذكر منها: مسرح النو (Noh) وتعني لفظة (Noh) المهارة والكفاءة والقوة، اذ ان الفن والتمثيل يعرفان بالضبط بأنهما (موسيقى المهارة)، كما ان مسرح (النو) مسرح غني بأساليب التعبير وهو نوع غريب من المسارح لا مثيل له في اية بقعة اخرى في العالم انه يمثل الى حد كبير تخصيص العناصر السحرية في الفن المسرحي كشيء مميز عن العناصر الادبية في الدراما، ويمتاز مسرح (النو) في كونه المسرح الغنائي الكلاسيكي الذي لم يطرأ عليه أي تعديل منذ نشأته فهو مسرح تقليدي ما تزال تقاليده تتبع بصرامة ودقة، وتميزت التمثيليات بطابع شعبي، ثم اصبحت فيما بعد ارستقراطية النزعة تقريباً، حتى مع احتفاظها باشكالها

القديمة، ومسرح الكابوكي (Kaboki) وتتكون لفظة (كابوكي) من مقطعين : (كا تعني الغناء، و(بو) تعني الرقص، ثم اضيفت لهما (كي) التي تدل على البراعة، وهو المسرح الشعبي الذي خضع للتغيير والتجديد خلال مراحل تكوينه فأصبح خير مسرح يجتذب الجمهور اليه لاحتوائه على فنون الرقص والموسيقى والدراما اضافة الى وسائل الاقناع والابهار الاخرى كالملابس ذات الذوق الرفيع، وروعة المناظر المسرحية المحكمة والمعقدة التي تحول خشبة المسرح الى قصر او غابة او بحيرة، فهو مسرح يجمع بين المسرح الصيني التخيلي والمسرح الغربي الفوتوغرافي.

الأزياء Fashion :

أنّ مفهوم الزي المسرحي ليس أكثر من وجه ثان ضمن علامة ينبغي لها في كل لحظة إن ترتبط بمعنى الأثر في مظهره الخارجي، وانّهُ في القيم التشكيلية له دلالة على الذوق، و الرخاء، والتوازن، وغياب الابتذال وبحثاً عن الفرادة، فهو بذلك يملك دلالة قوية، فلا يعرض علينا لنشاهده فقط، وإنما يعرض علينا لنقرأه، إذ ينقل ألينا أفكاراً، ومعارفاً، ومشاعر فالازياء" هي الملابس التي يرتديها الممثل للعمل فوق المسرح، كما قد تكون هذه الملابس مصنوعة للممثل طبقاً للعصر، والظروف الاجتماعية والجغرافية التي يلعبها، فقد تكون أيضاً هي نفس ملابسه الخاصة بحياته العادية المعاصرة، ولكنه يعيرها إلى الشخصية ألمؤداه "، والأزياء بقدر ما تحمله من غرابة وتحول تبعاً لتطور الحدث تمكن العرض المسرحي من تصوير عملية الانتقال من بيئة إلى أخرى تختلف عن الأولى شكلاً ومضموناً وفي ذات الوقت تنقل المتفرج ومن خلال العلاقة العضوية المتجانسة في وحدات العرض ككل إلى عوالم مستجدة أو غير مألوفة وكل ما يرتديه الممثل من ملابس مخصصة لأداء دور معين لشخصية ما، قد تكون تاريخية، أو واقعية، وتحمل سمة من سمات الاتجاهات و الأساليب المسرحية.

النسيج الموسيقي Musical Texture:

"هو المسار اللحني او البناء النغمي الايقاعي الافقي او العمودي للمادة الموسيقية المؤلفة من نغمات مختلفة الترددات، وتشكل فيما بينها مسارات

وعلاقات متوافقة او متضادة على وفق المرحلة التاريخية لخطها التطوري العام وضمن انسجتها المونوفية -الاحادية Momofony " والهترفونية –المتعددة (Hetrofony) والهوموفونية-المتوافقة (Homofony) والبوليفونية-المتضادة (Polyfony).

المسرحية الغنائية القصيرة Short Singing Play:

وهي مسرحية موسيقية خفيفة تشتمل عادة على حبكة عاطفية نهايتها سعيدة كما تحتوي على مواقف من الحوار الملفوظ والرقص التعبيري او الاستعراضي.

مسرح الأطفال:

تطرق بعض الباحثين الى موضوع مسرح الطفل، فمنهم من قال انه: عالم متكامل مستقل وليس مجرد مبنى مستقل، انه عالم الخيال والعاطفة في عرض الأحلام وإذا نحن لم نضع هذا الفهم في حُسباننا أو تدخلت مفهوماتنا الخاصة ككبار في إبعاده عنا، فأن النتيجة ستكون مسرحاً بعيداً تماماً عما نراه، انه لن يكون مسرح الأطفال قدر ما سيكون محاولة منا – نحن الذين ابتعدنا عن طفولتنا – لاستعادتها وسيصبح مجرد واجهه لعرض دمى ميته لا حياة فيها، أنه شيء يختلف تماماً عما نعرفه الآن، لن يكون قوامه الخشبة أو المبنى، أنه مسرح مرن يتغير كما نشاء، ليس تقليداً لمسرح الكبار و أنما مكان يذهب أليها الأطفال للمشاركة، وهناك من يعرفه بأنه وسيلة لايصال التجارب السارة للاولاد والبنات، تجارب توسع مداركهم وتجعلهم اكثر قدرة على فهم الناس، فهو مسرح له نفس الخصائص التي يتكون منها المسرح المقدم للكبار ولكنه يتميز بخصوصيات تجعله ينفرد في تمثيله وفي علاقته بجمهوره، ويمكن القول بأن مسرح الأطفال مسرح تربوي تثقيفي – ترفيهي، موجه إلى الأطفال من خلال تقديم العروض المسرحية التي تقوم بها فرقة محترفة من ممثلين كبار، أمام جمهور من الأطفال، على ان تكون هذه الفرقة تابعة لمؤسسة أو دائرة أو هيأة تعنى بشؤون الطفولة وتنظم هذه الفرقة مختلف التخصصات من فنيين و إداريين إضافة إلى علماء نفس وتربويين، وتقدم هذه الفرقة وفق برنامج خاص ومدروس

وحسب مراحل العمر التي يخضع لها الأطفال، كما تقدم هذه الأعمال على مسرح أو قاعة مخصصة لذلك، وفق مميزات وخصائص تتناسب مع الطفل، كما ان مسرح الطفل ليس مجرد قصة تحمل موعظة مباشرة تعرض على خشبه مسرح يكتظ بألوان صارخة في الديكور والإكسسوار والملابس فضلاً عن الأغاني والمقطوعات الموسيقية والإيقاعية، وهو ليس التمثيل البدائي البسيط والمفتعل الذي يتداخل مع رقصات عديدة بدعوى السيطرة وجذب انتباه الطفل، على العكس تماماً فأن ذلك كله يؤدي في نهاية الأمر إلى تشتيت الطفل كونه متلق، وانفصاله عن العرض على الرغم من انه قد يستجيب لبعض الاثارة، فنراه يصفق مع الأغنية أو ينادي بصوت عال على أحدى الشخصيات، وغير ذلك من أساليب ينتج عنها مزيد من الانفصال الجوهري والتشويش على الأفكار والمعاني التي يطرحها العرض، ويعدّ المسرح المعد للأطفال شكلاً جوهرياً وهاماً من أشكال التعبير الجمالي وواحداً من الأدوات المهمة الموجهة المهتمة بمخاطبة فئات عمرية سريعة الاستجابة للمؤثرات المسلطة عليها من الخارج وبنظرة فاحصة بسيطة يمكننا تشخيص الطبيعة التربوية التي يعلي شأنها أي مسرحي مقدم للأطفال ذلك أن الممارسة التربوية الحديثة لا تهمش أي جهد غايته تأثيث المخيلة الطفولية وهي تمارس عملها العتيد في إحداث تغيرات مهمة في الأطر السلوكية وكذلك مهمتها القديمة في منح الطفل مكنة الحصول على امتياز استحصال معارف أكثر تقدماً سيكون لها فيما بعد شأن كبير في بلورة أنماط الوعي بالحياة لديهم ومن ثم إعدادهم وظيفياً لأدوار مستقبلية، فالطفولة كلمة ذات محمول مستقبلي لشريحة مهمة مشروعها الحضاري بشكل عام مؤجل وغير متبلور تمر بمرحلة تتبع فهي بحاجة إلى أدب ومسرح لكي يساعدها على النمو الصحيح لذا فمسرح الطفل "جزء من مسرح الكبار يتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص ونوعية الممثلين والأهداف والأفكار" كما انه "تظاهرة تقوم على أساس تعليمي فهو صورة مكثفة للألعاب الإيهامية وحاجة أساسية للطفل الممتلئ خيالاً وأسئلة ليس لها حدود ومحاولة للإفصاح عن مخيلة الطفل الغنية بما تحمله من تصورات وتخيلات ليس لها حدود" ومسرح الطفل أيضاً هو

أ- "عرض مسرحي يتوفر فيه نص أدبي مكتوب.

ب- يقدمه ممثلون محترفون أو هواة أو عن طريق الدمى.

جـ- تتوفر فيه عناصر العرض المسرحي.

د- يقدم لجمهور أطفال تتراوح أعمارهم بين سن السادسة إلى سن الرابعة عشرة "

وبعد أن صار مسرح الطفل، شكلاً بعد استقراره من أشكال المسرح وتحول من تصور إبداعي إلى إشكالية جمالية ومعرفية في آن معاً استطاعت أن تثبت وجودها وتصبح حقيقة جوهرية ماثلة للعيان راح المهتمون بتأريخ المسرح يحاولون بجهد دائب تتبع أمر ملاحقة أهم الأشكال التي يمكن أن يظهر بها المسرح المقدم للأطفال، ولقد اكتسبت هذه المحاولات شرعيتها وجدواها بعد أن أصبح لمسرح الطفل إضافة إلى دوره الجمالي أثراً في تحديد ملامح عمل الأشكال التربوية وطرائقها العقلية لدى متتبعيه الصغار ألا وهي كونه يمثل نوعاً من أنواع الدرس المشترك بين الآباء والابناء فبواسطته يمكن أن يحضى الكبار بنوع من المشاركة مع أطفالهم في استلاب خطاب ما وعند ذاك يمكن للكبار في هذا المكان حصراً اقتراح قائمة من الحلول التي تساعد الأطفال على فهم الخطاب الذي يوجهه لهم العمل المسرحي وتحليله واستيعابه، فمسرح الطفل في واحد من صوره يجب أن يكون شكلاً من أشكال النشاط الذي يلبي حاجة الأطفال إلى اللعب وأن يكون الطفل على استعداد تام لتقديم العون والنصح لهم وهذه الامور لا تتم الا عبر تنبيه كاتب النص وصانع الحوار والمخرج إلى آخره لهذه الإشكالية التي تتبلور لاسباب عدة لعل أهمها الطبيعة الجمالية التي يتوجب على مسرح الأطفال أن يراعيها "لأن النص المكتوب من المؤلف المسرحي، هو صاحب السيادة الحقيقية، لأن كلماته هي المولد الشرعي للعلاقات الجمالية والحسية، والتي ماهي في الحقيقة الا التعبير الفني عن وجهات نظر المؤلف والناقلة لأحاسيسه وأفكاره التي خطها هذا المؤلف في كلمات وجمل وبمدارات أدبية، تخرج أمامنا كمشاهدين في شكل مسرحية حاملة للمضمون الأساس فيها.

الإيقاع السمعي Audibal Rythim:

يتنوع الإيقاع السمعي بتنوع الفعل الدرامي، وهو يعتمد بشكل كبير على تنامي الصراع وتصاعده من خلال دخوله في " بنية الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية الأخرى، ويشمل مدة الصمت أيضاً" فهو يعد بمنزلة النبض الحي في الحوار والموسيقى، إذ تتعاقب القيم الزمنية، في المقطع بتعاقب الأنغام محدثة فيما بينها أنواعاً من النسب المختلفة التي إذا ما حُددت في مجموعات مختلفة ظهرت لنا الصورة الإيقاعية الواضحة المعالم للمقطع الحواري أو القطعة الموسيقية، فالتناوب فيما بين الأجزاء القوية والضعيفة في مدد زمنية متساوية تكّون وزن الإيقاع الذي" يختلف تبعاً للأجزاء، فقد يكون من وحدتين أي نبرتين، أو أحد مضاعفاتها، وقد تكون من ثلاث وحدات، أي ثلاث نبرات أو أجزاءها"، وهناك ما يعرف بـ(الوزن الإيقاعي)، إذ تتوقف سرعة حركة الوزن الإيقاعي على طبيعة المضمون ووظيفته الاجتماعية، فزيادة سرعة الإيقاع تغير مناخ الموسيقى من الحزن الى الفرح، والحال نفسه بالنسبة للحوار، ولو أردنا أن نفسر كيفية حدوث عملية التغيير هذه، فنجدها مرتبطة بإبطاء أو إسراع وحدات الوزن الإيقاعي، مما يؤثر تأثيراً مباشراً على تطويل أو تعقيد القيم الزمنية للمسار السمعي المرافق للوزن أو النموذج الإيقاعي للحوار، فالإيقاع السمعي يتأثر بخمسة عناصر ثانوية هي:

السرعة 2 – القوة 3 - لدرجة 4- التشديد 5- الفرز.

الإيقاع البصري Optical Rythem

ان الإيقاع البصري يرتبط بالبناء التشكيلي وهو يتوسل عناصر الخط والشكل والكتلة واللون التي يستقل كل منها بإيقاع متفرد وخاص ليسهم فيما بعد في بناء الإيقاع البصري للعرض على وفق نسق هارموني تتوافق فيه مفردات السينوغرافيا التي تجذب الطفل أولاً و قبل كل شيء وذلك من خلال تحقيق الأهداف المركزية في تشكيل إيقاع الوحدات المرئية وهي: الوحدة والتوازن والتأكيد والتنويع والإيقاع، وان السعي نحو تحقيق هذه الأهداف يتم بشكل منسجم ومتوافق من دون ان يكون لأحدها تفوق على الآخر، فالواحد منها مقترن بالآخر، وعلى الرغم من إن التنويع هو أهم عناصر تشكيل فضاء العرض، فهو"

يستخدم بنوع خاص في عوامل التأكيد وهي" وضع الجسم، المناطق، المسطحات، المستويات"، ألا انه لا يعني وضع عناصر ومفردات متنافرة ومتضادة ومتداخلة بشكل اعتباطي في المناطق والمسطحات والمستويات، بدعوى خلق التنويع، فلا بد ان ينطوي وضع الوحدات الداخلة في بناء التكوين البصري على مركز يستقطب مجمل مفردات التشكيل السينوغرافي، فالتنويع "يتحقق بواسطة تنوع العناصر وتنوع أهداف التكوين البصري، من غير الابتعاد كثيراً عن عامل الوحدة"، فليس من المقنع بالنسبة للطفل أن يرى جهاز كومبيوتر مثلاً في غابة، فإذا كانت الأحداث تجري في الغابة، فذلك يستوجب ان تكون مفردات التكوين بمجملها مرتبطة بمفردات الغابة بشكل عام، من أجل أن تحقق الصورة توافقاً إيقاعياً على مستوى وحدات التكوين البصري وتناغم مفرداته، محققه بذلك فعل التواصل من خلال إثارتها للشعور الوجداني عند الطفل، والذي ينبع أصلاً من الإحساس بهارمونية الإيقاع البصري المتكون من "تنظيم انساق التكوين الصوري المرئي المتكررة والمتنوعة في الأطوال والحجوم والألوان والمسافات بين مفرداتها ووحداتها"، ومن جانب آخر، فأن الإيقاع البصري لابد أن يتوافق مع فكرة المسرحية والبيئة التي تجري فيها الأحداث، وأبعاد الشخصيات وعلاقتها، فالمسرحية التي تدور أحداثها في مدرسة للأطفال لابد ان تقدم الأطفال في أزياء المدرسة، ليتحقق بذلك عنصر الوحدة من خلال الأزياء التي تختلف عن الأزياء في بيئة أخرى ومكان آخر، كما ان حركة الشخصيات في هذه البيئة، وهي المدرسة، تختلف عن حركة شخصيات أخرى وهي في بيئة أخرى مثل حديقة للألعاب، فضلاً عن اختلاف العلاقات التي ترتبط فيما بين الشخصيات، فالإيقاع البصري "يتناسب مع مضمون المسرحية وبيئتها وطبيعة شخصياتها ومركزها الاجتماعي وعلاقتها وأجواء المسرحية النفسية والعامة.

الإيقاع الحركي Dynamic Rythem:

ان الإيقاع الحركي يصور نمط الشخصية وحالتها، وهو يتغير تبعاً للحيز الذي تأخذه الحركة والوقت، كما إن لكل اتجاه في الحركة قيمة، فالشخصية تتحرك نحو الشيء إذا كانت ترغب به، وتحيد عنه إذا كانت

ترفضه، والإيقاع الحركي يرتبط بـ"العلاقة بين الطاقة الكامنة والطاقة المصروفة، اذ ترتبط ضروب الإيقاع الحركي ارتباطاً وثيقاً بشروط صراع الإنسان من اجل البقاء والحفاظ على الجنس والنوع، منذ أن عمد إلى محاكاة الطبيعة والموجودات عن طريق التمثيل الصامت، فكان من ذلك إن تولد الأساس بالحياة من حيث هي دراما، ولم تغب صلتها به لمجرد أن اصبح واعياً بمهامه، بل إن الحركة على خشبة المسرح أصبحت "حركة عضوية وذهنية معاً، والحيوية في المسرحية تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي"

المؤثرات الصوتية:- Sound Effect:

هي ما يحاكي اصوات الطبيعة او اصوات البيئة في الحياة اليومية والتي تستخدم في العرض المسرحي لتحقيق الجو العام للمسرحية او المشهد المسرحي سواء نفذت حية على خشبة المسرح او مسجلة على شريط او الموسيقى المستمدة والمصنوعة من اصوات الطبيعة واصوات الحياة اليومية بعد ان تمر بعملية توليف بوساطة اجهزة التسجيل الكهربائية، او هي اصوات تستخدم للتعبير عن زمانية او مكانية الحدث المسرحي وربط المشاهد وشد انتباه المتلقي وهي على ثلاثة اقسام، اما طبيعية كأصوات البرق والرعد والعواصف والبراكين او مستحدثة ميكانيكاً (الكترونياً-كهربائياً) كأصوات القطارات والسيارات والطائرات او حية مثل اطلاق الرصاص او سكب ماء او زقزقة عصافير وهي محدودة الدلالة الايقاعية والنغمية واللونية والديناميكية.

الموزيا-Musea:

ربة الفن، احدى الالهات الشقيقات التسع، بنات زيوس، رب الارباب Zeus ومينموزيني Mnemosyne آلهة الذاكرة في الاساطير اليونانية القديمة، وكان الشعراء منذ القدم يناشدونهن في افتتاح ملاحمهم ان يمدونهم بالالهام والوحي، ومن هذه الالهة هي (اليموبوس، دينوسوس، ابوللو) كاليبو التي ترعى الشعر الملحمي، وكيلو، والتاريخ وعزف القيثارة، وايراتو شعر الغزل، واناشيد الالهة والتمثيل الايمائي، ويوتربي المأساة والصفر في الناي والشعر الغنائي، ومليوميني

المأساة والعزف على القثارة (مشاركة في ذلك كيلو ويوتربي) وبولي هيمينا الرقص الديني والتمثيل الايمائي في المعبد وبريخوري الرقص الجماعي، اذ ان الموسيقى في كل اللغات كما يدل اسمها، فن مستوحى من (الموزيا-Museae) وفي البداية كان عدد الموزيات اليونان- اللاتي اصبحن فيما بعد رعاة لكل فروع الفن- ثلاثة تجد في اثنين منهن افكار مميزة لكل فن ودراسة، وحملت الثالثة اسم غناء، وتوحي الاساطير بملامح الحياة الموسيقية الاولى لشبه الجزيرة اليونانية فهي تروي عجائب افعال الابطال والموهوبين بمواهب موسيقية الاهية، وكيف استطاع (امفيون) و (اورفيوس) قهر الحياة والموت اعتماداً على قوة فنهما، واسم (موزيوس) ابن (اورفيوس) في ذاته يشهد بالعظمة وكذلك (اومليوس) (ويعني مجيد الغناء).

البوليفونية Bolyfonia:

الموسيقى ذات المسارات اللحنية المتعددة انطلاقاً من ترجمة –المصطلح– فيولي تعني متعدد وفون تعني صوت، ويمثل فن (الارجانوم) الاسلوب البوليفوني الاول والمعتمد على مسارين لحنيين والذي اصبح اربعة مسارات بعد عدة قروة من ظهوره في القرن العاشر الميلادي، وعند ظهور المسيحية وسيطرة الكنيسة على نواحي الحياة العامة اعتمدت المسيحية في طقوسها الكنائسية على الموسيقى ايضاً، اما اهم ما تميزت به الموسيقى في عصر الكنيسة فهو ادخال الموسيقى (البوليفونية) في تلك الطقوس.

اوبرا Opera:

كلمة لاتينية معناها (عمل) (عمل موسيقي) وهي اختصار للتسمية الكاملة (opera per musica) وكانت تسمى كذلك (drama permusica) ولا يطلق اسم اوبرا اليوم الا على العمل الدرامي الملحن من اوله لاخره، اما تلك الاعمال الموسيقي التي تتضمن حواراً فلها اسماء اخرى تميزها عن الاوبرا هي singinspil سينجيبشيل في المانيا، وابرا البالاد في انكلترا، وابروا كوميك في فرنسا، اذ تبلور فن الاوبرا وتطور على يد جماعة (الكاميراتا) الايطالية، ووصل ذروته في القرن التاسع عشر في ابتكارات الالماني (فاغنر) الذي اطلق عليها (الدراما الموسقية) ومعاصره الايطالي (فيردي) والى جانب انواع الاوبرا كانت

(الميلودراما) قد ظهرت الى الوجود، ومن ثم ظهور (الاوبريت) في مدينة باريس ومدينة فينا، ثم انتشرت في معظم انحاء اوربا، فأستحوذت على لب المجتمع الاوربي لأنها جاءت منسجمة مع رغبات افراده في تلك الحقبة الزمنية، وبذلك حققت الاوبرا الايطالية سيطرتها التامة على جميع الانشطة الموسيقية والمسرح ولقد كان لهذا الانتشار اثره في تطور هذا الفن الجديد، فمن الاوبرا ظهرت كل من (الاوبرا الهزلية-Opera Buffa) و(الاوبرا الجدية-Opera Seria) التي فيها طغى المظهر الجمالي والابهة على التركيب الموسيقي، اضافة الى بعض النتاجات التي احتفظت بروعتها ومنها نتاجات (سكارلاتي Scarlatti)، الذي كان اكثر اهتماماً بالموسيقى منه بالنص او الحركة الدرامية و(هيندل-Haendel) الذي قاد الاوبرا الجادة الى اعلى مراحل تطورها، كما برزت في مؤلفاته الاوبرالية النواحي الدرامية واتصفت بتنوعها اللوني والاوركستورالي والغناء الجماعي وغناء الاريا والالقاء الدراماتيكي، والكورس فيها ذو تأثير مستمر الى يومنا هذا على رواد الاوب.

الكاميراتا Camerata:

جماعة آلت على نفسها ان تطبق المثل العليا الجمالية للفلسفة اليونانية على الموسيقى الايطالية وتزعمها الكونت (جوفاني باردي والكونت جاكو يوركورس) والشاعر (رينوتشي والموسيقارين جوكابو بيري وجويو كاتشيني)، ونجحت جماعة (الكاميراتا) في بلورة دعوتهم للفن الجديد الذي كانوا يدعون اليه في ادخال نوع موسيقي جديد، بدأ بوصفه مسرحية ريفية وضعت موسيقى بسيطة احادية الصوت(مونوفونية-Monophonic) وتطور بمضي الوقت الى نوع جمع كل الفنون في وحدة واحدة هي الاوبرا"، وسرعان ما تحمس اثنان من الاذكياء (من رجالات الكاميراتا) هما الموسيقي (بيري) والشاعر(رينوتشي) فأخرجا اوبرا (دافني) 1597 والتي تعد اول اوبرا في العالم، في نهاية القرن السادس عشر، وارتبطت الموسيقى بالدراما في فن (الاوبرا) من خلال اصدار جماعة (الكاميراتا -Camerata) الذين دفعهم الشغف بالفنون والاداب للبحث عن تجارب جديدة يمكن ان تجمع بين تلك الفنون مع الشعر بما يتواءم وروح الافكار التي ينشروها وامنوا بها على عكس ما كان متداول والعصر الجديد

بكل مميزاته، وعمدت هذه الجماعة الى تبني العقيدة الرئيسة للفيلسوف اليوناني (افلاطون) من ان"الموسيقى هي اولاً كلمات، ثم ايقاع، ثم اخيراً نغمة".

مونوفونية Monophoneah:

عبارة عن سطر موسيقي واحد، اعتمدت عليها موسيقى الكنيسة في الطقوس المسيحية الاولى، واسفر عن ذلك ظهور نظرة للموسيقى لا تعرف غير النغمات المتعاقبة لا المتشابكة.

الاوبرا الهزلية-Opera Buffa

بجانب المعنى الواضح كأوبرا لها حبكة طريفة، يستعمل المصطلح غالباً، كما هو المصطلح الفرنسيOpera Comique المعادل له، لوصف العروض المسرحية التي تحتوي على حوار واغان ورقصات، وليس ضرورياً ان تكون حبكتها هزلية اذ يمكن ان تكون رومانتيكية بل حتى لها عناصر مأساوية، حيث ان (الاوبرا الهزلية) نقيض (الاوبرا الجدية) والتي ظهرت في مدينة نابولي الايطالية فقد كانت تقدم بين فصول الاوبرا الجدية كفواصل اثناء الاستراحة او ادخال قطع موسيقية تتخللها مقاطع غنائية اطلق ليها (انترميزو Intermezzi) ووجد سكان مدينة نابولي الشعبيين حياتهم فيها، وتعد اوبرا (الخادمة السيدة) للموسيقى (برجوليزي) عام (1733) اول عمل مسرحي غنائي من نوع (الاوبرا الهزلية).

الاوبرا الشعبية Pupular Opera:

شكل رائج من الدراما تصحبه اغان، نشأت من الاوبرا الانجليزية وفي اواخر القرن السابع عشر حل فيها الحوار محل الالقاء الملحن الايطالي وكان لهذا النوع من الاوبرا حبكة رومانتيكية خفيفة، او عناصر من الهجاء، كما في اشهر مثال لها (اوبرا الشحاذ) لـ(جون جي) (1728)، وكانت الموسيقى توشع احياناً خصيصاً لها ولكن غالباً ما كانت الالحان التقليدية والشعبية تستعمل لهذا الغرض، وعندما تم الرجوع الى الموروث الغنائي الشعبي (الانكليزي) والموسيقى المألوفة التي يعشقونها، فضلاً عن مسرح النص الانكليزي الذي يعتمد على لغتهم قدمت في عام (1728) (اوبرا الشحاذ-Beggars Opera) التي كتبها الشاعر المسرحي (جون جي-John Gay) وضع موسيقاها (جون

كريستوف بيوشي Pepusch) حيث اعتمدت هذه الاوبرا على النص الانكليزي وعلى اغان بسيطة وانغام راقصة من اصل شعبي، اما الموسيقى فكانت تتخلل المحاورات الناطقة الحية، فحققت هذه الاوبرا نجاحاً كبيراً مما ساعد على تراجع الاوبرا الايطالية، فكانت (اوبرا الشحاذ)اول مسرحية غنائية من نوع (الاوبرا المرحة Opera Ballad) التي تعد اهم نتاج وطني في المسرح الغنائي الانكليزي.

روبرت روشنبرغ Robert Rauschenberg:

فنان أمريكي ولد في تكساس عام 1925، ينتمي الى تيار الفن الشعبي /الدادائية الجديدة، ولقد بدأ (روشنبرغ) بتقصي امكانيات التصوير الاختزالي بواسطة قماشة اللوحة البيضاء او السوداء، أذ حاول اغناء اللوحة التي باتت تعج بمختلف العناصر التي تجمع بين ضربات الفرشاة الانفعالية ومختلف اشكال الالصاق، كما أن (روشنبرغ) بدأ نشاطه ضمن نطاق اللاشكلي احد الممهدين للبوب آرت وبهدف التقرب من الواقع استخدم الالصاق بحسب الطريقة التي اتبعها الدادائيون من قبله، ويؤكد (روشنبرغ) : " ان اللوحة تكون اكثر واقعية اذا تكونت من عناصر العالم الواقعي" ومن الممكن ان ندخل الى اللوحة اشياء مختلفه لتكون موضوعاً قائماً بذاته، أذ باتت لوحاته الزيتية تعج بمختلف المواد من صحف وشراشف واكياس وقطع حبال وساعات كبيرة وبناطيل ممزقة والكثير من الاشياء اليومية، وتعد لوحات (رواشنبرغ) عبارة عن سطح زيتي خلط مع أشياء متنوعة أحياناً تثبت على الطحين وأحياناً تعجن كل أنواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وابر صداة وشراشف وأكياس وأنسجة وقماش... الخ والكثير من الأشياء اليومية غير انه أحياناً تتطور الأشياء إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة، فأحد اللوحات تحتوي على جهاز راديو شغال وأخرى تحتوي على نسر محنط وأخرى تحتوي على كرسي جاعلاً منها كما في عنزته المشهورة، موضوعاً قائماً بذاته، كما يؤكد (روشنبرغ) من خلال تصريحاته أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي ونتاجات جمالية كهذه إنما تؤكد في تأسيساتها لاستطيقا يعول على اليومي العابر والمهمش في الحياة ومسمياتها الشعبية المتداولة، أن(روبرت راوشنبرغ) وفي أوائل عام 1955

قَدَم ماأسماه الرسم الترابطي، الذي ضمنهُ أجزاء نحتية على قماشة الرسم فكانت تلك ألاعمال من الكولاج تحتوي صور فوتوغرافية ومطبوعات وقصاصات ورق الصحف، ماعدا استثناء واحد هو عملهُ الفراش، الذي كان عبارة عن فراش عادي ملطخ بالألوان، ولقد عمد (روشنبرغ) الى عجن مختلف انواع المواد في لوحاته الزيتية ثم لون المجموعة بطبقة كثيفة من الاصباغ المنزلية وعلى الرغم من اختلاط الاشياء التي تظهر في اللوحه او تنبع منها فقد اوصلت اعماله الاحساس بالوحدة التكوينية، أذ تحول التعبير لدى (روشنبرغ) نحو الرسم الخليط لانه نسق ابداعي يخلط فيه السطح المصبوغ من أشياء متنوعة مثبته على السطح واحياناً تتطور الرسوم الى اشياء ثلاثية الابعاد بقواعد حرة كما في لوحته الشهيرة (الماعز).

اندي وارهول (1928-1987) Andy Warhole :

فنان بوب أمريكي شهير، اذ اعتمد (اندي وارهول) على التكرار مع اضافة بعض التعديلات البسيطة وخاصة فيما يتعلق بالتكوين، وقد استعان في عمله بطرح أعادة التقييم البصري الذي تحمله الصورة الفوتوغرافية، وشهرته ارتبطت بأعتماده على رسم الصورة الفوتوغرافية بأحجام اعماله الى الاستمرارية والامتداد اكثر من اعتماده على البؤرة داخل سطح العمل الفني، أذ صور الشخصيات البارزة والنجوم السينمائية امثال (مارلين مونرو وجاكلين كندي، الموناليز)، وقد بدأ (وارهول) نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والاعلانات (الازياء، بطاقات المعايدة، الكاتلوكات...) فهذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري دفعته نحو (فن خام) و (بدون اسلوب) ذي طابع حياتي وقد اعتمدَ تعبيراً جديداً يعتمد على التكرار مرات عدة مع بعض التعديل للنموذج الوحد، وقد سجل (وارهول) التكرار والتشبيه للحياة العصرية بماكنة عملاقة تعمل التكرارات لعلب الصابون والوجوه المبتسمة وعلب الاطعمه تحدياً للافكار التقليدية مدعياً ان أي شيء يمكن ان يكون نتاجاً فنياً، حيث ان نتاجات (وارهول) تتمثل بكل ماهو هامشي يتسم بالسطحية، أذ تلغى المسافة بين العلاقات والمعنى ويصبح الفن صورة بلاعمق كما يعطي (وارهول) اهمية للبضائع والخدمات التي تحمل دلالات متميزة في الفيض الاجتماعي الامريكي لتقترب من

الصورة البصرية لأي اعلان تجاري فهكذا اعمال تعكس الرفاهية واقتصاد المستهلك وعلاقة الانسان بجسده ليتحول الجسد الى غرض يخضع الى قيم استعمالية ليكون الجسد = الغرض = الاستهلاك، ولقد لجأ (وارهول) الى اختيار موضوعاته من مظاهر الحياة اليومية المعاصرة لانه اراد ان ينقل ميكانيكية الشعارات الدعائية في العمل الفني لانها تتطبع في الذهن عند تكرارها كما ان اهتمامه بالوسائل التجارية وفن الاعلانات يأتي من كونه يطرح مشكلات اجتماعية استهلاكية من خلالها لشد انتباه المتلقي.

روي لشتنتين Roy Lyshtnteen:

فنان بوب امريكي شهير ولعل مايميزه هو " استعماله لما كان محتقراً، مع الاصرار على الوسائل الاكثر تداولاً، الاقل جمالية، الاكثر زعقاً لملامح الاعلام " اذ اهتم بمنهجية الصناعة الميكانيكية أنه ينطلق من المجال الاعلامي : الرسوم المتحركة المسلسلات الهزلية، السينما هذه الوسائل التي تشكل ظاهرة اجتماعية غنية بدلالاتها وهي عبارة عن مجموعة قصص مصورة للاطفال منها (افلام ميكي ماوس) ثم تحولت انظمته التعبيرية تدريجياً لتصبح وسيلة تسلية للكبار، وفي بداية الستينيات انتهت به الدراسة عن اسلوبه الخاص الى الفن التجريدي قبل ان ينجز فلماً كارتونياً بعنوان (أنظر ميكي) الذي يعد اول عمل من هذا النوع يعتمد على مصدر هزلي، وقد تمكن في هذه الفترة من ترويج رسومه الشعبية اضافة الى انه كان يرسم صوراً واشكالاً للاطفال ممتعه جداً تشبه اغلفة العلكة لأنه قدم نظاماً تعبيرياً جديداً.

وليم دي كونغ Willem de kooning :

فنان ينتمي الى التعبيرية التجريدية تمثلت اعماله بالاصالة والموهبة الى جوار (بولوك) لانها تأكد على كل مكونات التعبيرية التجريدية وتتعامل مع الصورة الذهنية التي تنهض من نسيج الصبغ، اذ أن (دي كونغ) قد شارك في القيادة الفنية، في مدرسة نيويورك مع زميله (بولوك)، فأعماله احتفظت بإسلوب يجمع بين العفوية الآلية كما مارسها السرياليّون وبين الاشكال التعبيرية التي لاتنفصل عن عالم المرئيات على الرغم من تداخل الخطوط والمساحات اللونية المتباينة وعلى الرغم من غموضها وغموض المدى التشكيلي المرتبطة به، فإستخدام الخطوط

المتداخلة والألوان المتباينة لايلغي الحضور الإنساني ولو من خلال بعض اجزاء الجسم كالعين أو الفم أو أي اشارات أخرى، ولقد أشتهر الفنان (وليم دي كونغ) بأساليب مختلفة في نتاجاته الفنية، أذ عمد الى رسم المرأة بشكل مشوه للأنوثة الممتلئة، وفي عام 1951 ساء عمله، وأصبح يمثل نساء ذوات أشكال قبيحة متوحشة متجاهلاً بذلك (الترتيب، التكوين، العلاقات، الضوء) أما في الستينيات فقد أكمل موضوع النساء وفيها تعبير يشتغل على أشكال أرق وأكثر رشاقة فرسومه مشبعة بطاقات حيوية عالية وتعبر عن حالات الانفعال الحر التلقائي بالاعتماد على اللاوعي.

البرتو بوري Alberto Burvi :

فنان ينتمي الى التعبيرية التجريدية تمثلت اعماله بأستخدامه الجواريب ونتف الملابس الخرقاء وكل المواد المستهلكة في الحياة اليومية من قماش الاكياس وصفائح الحديد والاخشاب المنزلية المحروقة وصحون معدنية مهمشة أضافة الى أعماله المصنوعة من الخيش وهو قماش منسوج من آليات الجوت والكتان والقنب يستخدم في صنع الحقائب لقوته، وذلك لكونها تقنيات توظف في السطح التصويري فضلاً عن المعادن التي تعد من آليات الحرب، كما ان استخدام (بوري) لهكذا مواد كان نوعاً من ردود الافعال الطبيعية او الانعكاسية للوضع الاجتماعي في المجتمع الغربي بعد خروجه محطماً ومفككاً من مواجع الحرب وبهذا تحول العمل الفني الى فيزيقيا / دادائية تبث مدلولات فوضوية عبثية مختلفة تنفتح على تأويلات تتجدد بأستمرار، ويعد من الفنانين الذين يعتمدون المصادر الآلية والتلقائية في اختيار مادتهم ومنهجتها ومن الذين يطلق عليهم (بفناني المادة) عرف واشتهر بأعماله التي تتسم بالغرابة، ويعزى سبب لجوئه الى هذه المواد انها تذكرة بالضمادات الملطخة بالدماء التي شهدها اثناء الحرب، استخدم ايضاً الاخشاب المنزلية واللفائف البلاستيكية محروقة ومذابة على مصباح زيتي اضافة الى استخدامه الصحون المعدنية المهشمة فاقداً لأسس عقلانيته، حيث يكون فعل الخامة لدى(بوري) مؤثراً او كبيراً وحقلاً من العلامات والاشارات والتي تقبل دائماً التفسير والتأويل واستدعاء قرارات جديدة لم تقرأ من قبل لانتاج المعنى، ويعد (ألبرتو بوري) فنان إيطالي تعامل مع الفن من

منطلق حدوده تنتهي عند مفهوم " الشكل والفضاء form and space " وظل طيلة حياته الفنية يعمل على تحقيق ذلك الهدف الجمالي عن طريق الإنسجام والتوازن بين المفردات الأولية الأصيلة لمفهوم العنصر والفراغ أو الشكل والمساحة، اشتهر هذا الفنان بكولاجاته المبتكرة التي يدخل في تركيبها عناصر كالقطران، الخيش، الأحجار، القطع المعدنية والأخشاب المتفحمة التي تبرز عن سطح اللوحة حتى يبدو عمله التصويري كعمل ذو أبعاد ثلاثية، ثم إنطلق فيما بعد إلى ما يعرف بفن الأرض Land Art والذي يتعامل فيه الفنان مع البيئة الطبيعية مباشرة خارج جدران قاعات العرض وبعيداً عن حدود وإطار اللوحة المعتاد معرضاً عمله لكل عوامل ومتغيرات البيئة الجوية.

علم التصميم التعليمي Science Of Instruction Design :

يعد من العلوم الحديثة الذي شاع استخدام مهاراته في بداية السبعينيات من القرن الماضي في مجال التعليم، وهو يصف الاجراءات التي تتعلق بأختيار المادة العلمية (الادوات والمواد والبرامج والمناهج التعليمية) المراد تصميمها وتنظيمها وتطويرها وتقويمها، وذلك من اجل تصميم المناهج التعليمية بشكل يساعد المتعلم على التعلم بطريقة افضل واسرع وتساعده على اتباع افضل الطرق التعليمية في اقل وقت وجهد ممكنين، اما بداية ظهور فكرة التصميم التعليمي فترجع الى نهايات النصف الاول من القرن العشرين، وبالتحديد اثناء الحرب العالمية الثانية، حين فكرت الحكومة الاميركية بتدريب اعداد كبيرة من جنودها للالتحاق سريعاً بجبهات القتال، فعكف علماؤها على التفكير بأدخال التقنيات في التعليم وبالتالي تصميم التدريب وعدّوه جزءاً من تكنولوجيا التعليم، اذ تعود بذور التصميم التعليمي او نظرية التعليم الى (جون ديوي) و(جيمس James) وغيرهم حين لاحظوا صعوبة اشتقاق التطبيقات التربوية مباشرة من نتائج البحوث والنظريات النفسية، وان هناك حاجة الى علم رابط (Linking Sciene) بين نظرية التعلم والتطبيقات التربوية، وهذا العلم هو التصميم التعليمي، لكن تطور هذا العلم يعود الى كل من (Skinner) و(Brnner)، و (اوزويل)، ويرى الكثيرون ان (سكنر) هو مؤسس هذا العلم، لانه كان السبّاق الى البحث العلمي في التعليم والى تقديم اول انموذج حقيقي للتعليم ناتجاً عن الملاحظة والاختبار في

الخمسينيات من القرن الماضي ونتوقف عند رأي (كانيه Gagne)الذي يشير الى ان التصميم التعليمي يمتلك خمسة خصائص اساسية هي انه:

1. يهدف الى مساعدة الطالب المتعلم على التعلم حتى ولو كان التعليم جماعياً.
2. يمكن ان يتم على عدة مستويات قريبة المدى (تصميم الدرس) او بعيدة المدى (تصميم مقررة او نظام تعليمي).
3. يتم على وفق مدخل النظم.
4. يمكن للتصميم التعليمي المنظم (Systematic) ان يؤثر في تطور الفرد بصورة افضل.
5. ينبغي القيام على اساس المعرفة بطبيعة التعلم الانساني وبالشروط التي يتم هذا التعلم في ظلها، اذ يقدم بناءً معرفياً من النظريات والمفاهيم والمبادىء والنماذج الوصفية والنماذج والاساليب الاجرائية التي توظف لتحقيق او لحل مشكلات تعليمية فهو "عبارة عن المعرفة والدراسات التي تتناول بشكل خاص، الاجراءات اللازمة لتنظيم محتوى المادة التعليمية، الادوات، المواد، البرامج، المناهج) المراد تصميمها بترتيب منطقي يتفق والخصائص الادراكية للمتعلم ويسارع في عملية تعلمه بطريق فضلى"، او يمكن ان يعرف (علم التصميم التعليمي) بانه" علم وتقنية يبحث في وصف افضل الطرق التعليمية التي تحقق النتاجات التعليمية المرغوب فيها وتطويرها على وفق شروط معينة"، فهو بمثابة حلقة وصل بين العلوم النظرية والعلوم التطبيقية في مجال التربية والتعليم.

البرنامج التعليمي: Instructional Program

وسيلة تقنية تعتمد العلمية والمنطق في بناء اهدافها ومحتواها وتكويناتها والضبط والمركزية في اجراءاتها وعملياتها ونتائجها، لذا فأن مفهوم البرنامج التعليمي هو مجموعة من العوامل المنظمة معاً بصيغ نفسية وتربوية بحيث يتحقق من تفاعلها اهداف محددة متوخاة لدى المتعلمين وترتبط عوامل البرنامج بعوامل ثنائية (عامل بعامل اخر) ثم بصورة كلية، بحيث تضم مجموعة العوامل دون

استثناء لاي عامل، لذا فأن فقدان او وهن هاتين العلاقتين كلياً او جزئياً يؤدي بالمقابل الى ضعف البرنامج وعدم فعاليته في تحقيق اهدافه، وعلى ضوء ذلك يرى (كانية وبرجز Briggs & Gagne) في انموذجهما التعليمي الذي تم بناؤه عام 1979 ان عملية التعلم "تهدف الى احداث تغير في سلوك المتعلم عن طريق اكسابه المعارف والعلوم والمهارات واتجاهات تؤدي الى السلوك المرغوب فيه، وهكذا يكتسبه عادة مضمون الاطار المعرفي، اما عند طريق التعلم الذاتي فأنه يعتمد على نفسه في تنمية معارفه، او عن طريق الاستعانة بـ (معلم / مدرس) يقوم بتنظيم وتوجيه عملية التعلم الفردي او الجمعي اذ يحدث التعلم الذي يمكن ملاحظته نتيجة لتفاعله مع عناصر البيئة التعليمية المصممة على وفق قدراته وقابلياته واستعداداته"، أنه برمجة خطط لخبرات وانشطة تعليمية ترتبط بالاهداف المخططة والمواءمة مع مستوى المتعلمين ويسهم مساهمة فعلية في مساعدة المتعلم على بلوغ الاهداف التعليمية ولا يخفى ان اصبح المدرس المسؤول عن اعداد المواد التعليمية اللازمة، ليمكن المتعلمين من ممارسة عملية التعلم من خلال اتاحة الفرصة للمتعلم للبحث والتجريب في أي نشاط كان بطريقة افضل وبما ان مهارة التفكير تعد من اهم المهارات التي تدخل في بناء وتصميم البرامج التعليمية وفي اعداد المادة التعليمية، ومن ثم اتاحة الفرصة للاستفسار عن كل العقبات التي قد تواجههم في اثناء العمل وخاصة بعد ان اصبح البرنامج التعليمي من التوجهات التربوية المعاصرة في الوقت الحاضر وعليه تعد البرامج التعليمية احدى العناصر الرئيسة للعملية التربوية، الواجب تحديثها بأستمرار وتطويرها لتساعد في تحقيق جودة التعليم من جهة، ولكي تلبي حاجات المجتمع من جهة اخرى، ولقد عكست البرامج التعليمية، وفي جميع مراحل التعليم، حالة المجتمع، ومدى التقدم العلمي الحاصل على مستوى العصر ومع بدء القرن الواحد والعشرون، اجمع الاختصاصيون في الشأن التربوي، في الجامعات والمدارس على ضرورة ان تلبي البرامج التعليمية التقدم الحاصل في تكنولوجيا المعلومات والاتصال، من هنا كان على التعليم العالي ان يباشر بتطور مناهجه التعليمية وان ينتقل من نقل المعرفة الى عملية استحداث المعرفة، لذلك يمكن ان يعد البرنامج التعليمي "مجموعة الخبرات والمهارات والتي بدورها تركز على المتعلم وحاجاته

وقدراته وخصائصه الذاتية وعملية التوازن بين المادة والمتعلم وبين مكونات البرنامج الاخرى وبين المعرفة والمهارات والقيم داخل المؤسسة التعليمية للطلبة مما يؤدي الى نمو الشخصية في جوانبها كافة، المعرفية، الوجدانية، المهارية، ومع ما يتفق مع الاهداف التعليمية.

النظرية الانسانية Humanistic Theory :

يمثل الاتجاه الإنساني القوة الثالثة في علم النفس، بعد التحليل النفسي والاتجاه السلوكي، ويمثل أفكاراً حديثة نسبياً قامت على أساس احترام الطبيعة الإنسانية والوثوق بها، ويؤكد كل من (كارل روجرز وابراهام ماسلو) على أن اهتمام علم النفس يجب أن يوجه إلى المجال الظاهري للفرد، والتعامل معه (الآن وهنا)، وركزا على الناس الأصحاء نفسياً بدلاً من الشواذ أو المرضى، وأكدا أن هدف الإنسان وغاية وجوده، هو إنجاز نموه وإتمام قابلياته التي تميز بها كإنسان، وأنه من خلال فهم الذات وإصلاحها تتحقق سعادة الفرد، وترى ان التعلم عملية انسانية تشمل سلوك المتعلم الظاهر وبناه العقلية وكيانه (وجدانه) وشخصيته الفردية والاجتماعية (تنمية الجوانب المختلفة لدى المتعلم)، ويؤكد أصحاب الاتجاه الانساني على الدوافع الابتكارية ودورها في النشاط الابتكاري الكلي، ويوجهون معظم اهتمامهم إلى دافع تحقيق الذات Self – Actualization ودوره في النشاط الإنساني بوجه عام والنشاط الابتكاري بوجه خاص، حيث إن المعنى الحقيقي لمفهوم تحقيق الذات الذي هو المفهوم المركزي في الاتجاه الإنساني والمنظور الدافعي للابتكار يكمن في محاولة الإنسان اكتشاف ذاته الحقيقية والتعبير عنها وتطويرها، والذات بأعتبارها الجزء النامي والأكثر تطوراً وابتكاراً من ألانا الواعية للشخصية، ويمثل هذا الاتجاه مجموعة من العلماء (فروم From، ماسلو Maslow، روجرز (Rogers وآخرون، حيث يرى (روجرز) إن التحقيق الذاتي يعني التعبير المليء بالإنسانية وهو مرادف لـ " الوظيفة الكاملة للإنسان "، كما يذكر (روجرز) إن الابتكار يصدر أساساً من ميل الإنسان لكي يحقق ذاته ويستغل إمكانياته وان صور الإنتاج الابتكاري قد تكون تخريبية إذا صدرت عن عدم وعي لمجالات الخبرة الواسعة أو إذا كبتت هذه المجالات وأثبتت خبرة (روجرز) في العلاج النفسي إن الفرد عندما يتضح أمام كل

خبرته فأن سلوكه سيصبح ابتكاراً ويكون ابتكاراً من النوع البناء، ويؤكد العالم (أبرا هام ماسلو A. H. Maslaw) على إن الابتكار هو أمر شديد البروز يرى الأشخاص المحققين لذواتهم اكثر من غيرهم من الأفراد، كما يؤكد في سياق آخر على إن مفهوم الابتكار يكاد يتطابق لديه مع مفهوم الصحة النفسية وتحقيق الذات والامتلاء بالإنسانية كما يبين أهمية مفاهيم الانغماس في الحاضر أي إن النشاط موجود ألان وهنا فقط، أما الماضي والمستقبل فيتم فهمهما فقط في ضوء حضورهما وسطوعهما في الحاضر فقط وارتباطهما به وليس في غيابهما أو ابتعادهما عنه، كما يشير إلى أهمية عمليات تصنيف مجال الوعي وتوسيعه وفقدان ألانا الواعية لحدوده واختفاء المخاوف وكف عمليات التحكم الواعية وتقليل ضوابط المثبطات والميكانزمات الدفاعية أثناء النشاط الابتكاري، و(ماسلو) صاحب نظرية الحاجات يتصور الحاجات التي تحرك السلوك الإنساني على شكل هرم تكون قاعدته الحاجات الفسيولوجية وتقع الحاجة إلى تحقيق الذات على قمة هذا الهرم، وان الإنسان لا يستطيع إشباع مستوى من الحاجات قبل إن يشبع المستوى الأدنى منها فلا يمكن أن يفكر بتحقيق ذاته وهو مشغول بإشباع الحاجة إلى الطعام ويعمم (ماسلو) هذا المفهوم على مظاهر الابتكار لدى الناس فهو يطبق تحقيق الذات على ما يظهر من ابتكار في الحياة اليومية للعاديين من الناس في أثناء ممارستهم لأعمارهم وهو ما يطلق عليه (ماسلو) (الإبداع المحقق بالذات)، اما (فروم) فقد ميز بين الفعل الواقعي المبتكر والاستعداد الابتكاري (التحقيق الذاتي المبتكر) ويقوم الابتكار كما يراه (فروم) على الاستعداد الابتكاري حتى ولو لم يؤد إلى إنتاج واقعي ملموس.

التصميم الداخلي Inner Design:

هو الفن أو المهنة المرتبطة بتخطيط وتصميم وفرش الفضاءات الداخلية لتوفير الراحة والجمال والملائمة لفعاليات الانسان،أنه " تخطيط وتنظيم الفضاءات الداخلية ضمن القشرة الداخلية للمبنى، وذلك بأيجاد بيئات فيزياوية تلبي الحاجات الاساسية من مأوى وحماية وتؤثر في فعاليات مستخدميها وادراكهم لها فضلاً عما تترك من تأثير في امزجتهم وشخصياتهم.. ويهدف

التصميم الداخلي الى التحسين الوظيفي والاغناء الجمالي والتعزيز النفسي للفضاء الداخلي.

التعليم المصغر Micro Teaching:

"ممارسة حقيقية للتعليم على مقياس مصغر في حجم الصف وفي وقت التعليم، وهو مصمم لتطوير مهارات جديدة وتنقيح مهارات سابقة"، ويمكن القول بأنه "وضع تدريسي يتقلص فيه الوقت وعدد الطلاب المتعلمين، فهو يستغرق من (5-20 دقيقة) لعدد من الطلاب يتراوح ما بين (3-10) طلاب، وسبب تقليص هذا العدد والوقت هو عزل بعض الفعاليات المعقدة في التعليم واتاحة الفرصة للمتدرب لكي يركز على المهارات التعليمية"، أنه "طريقة تدريب تعتمد التغذية الراجعة بأستخدام جهاز الفيديو تيب"، ويعد التعليم المصغر "اسلوب لتقليل صعوبات التدريس في قيام (المدرس / المتدرب) بتدريس مجموعة صغيرة من الطلبة ولمدة قصيرة، اذ يركز المتدرب في هذه المدة بصورة رئيسية على مهارات في التدريس"، كما يعد "طريقة تدريب على الاداء تم تصميمها لتجزئة العناصر المكونة للعملية لكي يتمكن المتدرب من استيعاب كل جزء منها الواحد تلو الاخر في طريقة تدريب مبسطة"، فهو "تعليم مصغر تستغرق مدته (5-10 دقائق) يقوم فيه (الطالب / المدرس) بتعليم درس مصغر مجموعة من زملائه يتراوح عددهم ما بين (4-10 طلاب) يجري تقويم الدرس على ضوء استمارة تقويم معينة، ثم يعاد عرض الدرس ويخضع للتقويم ثانية لتحديد المتغيرات في اداءه للتدريس بعد حصوله على تغذية راجعة من مصدر معين"، مثلاً تدريب طلبة المرحلة الثالثة في قسم التربية الفنية على مهارات تنويع الحافز وصياغة الاسئلة وتوجيهها والتعزيز الايجابي في عرض دروس نموذجية في مواد (المنظور، والالوان، وتاريخ الفن الاسلامي)، ثم يقوم المتدرب بتدريس مجموعة من (3-10) من زملائه وبمدة (3-10) دقائق، ويتم اعادة تدريس الموضوع بعد ان يتزود المتدرب بالتغذية الراجعة الفورية بواسطة المسجل المرئي الصوتي (الفديو) لتعرف نقاط قوته وضعفه، ويقصد بالتعليم المصغر طريقة او اسلوب يتدرب فيه الطلبة / المدرسين المؤهلين لمهنة التدريس على مهارات التدريس في تطبيقها على عدد من الطلبة يتراوح ما بين (4-10) وبوقت قصير يتراوح ما بين 5-10 دقائق.

التدريس Teaching Consort:

"تلك العملية التي تشمل اكتساب المعلومات والمهارات او الاتجاهات المرغوب فيها بصورة مباشرة او غير مباشرة"، "انه مجموعة من الانشطة ذات الجوانب والابعاد المتعددة، يتضمن المعرفة والانفعال والحركة في تقديم المعارف، والقاء الاسئلة والشرح والتفسير والاستماع والتشجيع والمناقشة والاقناع والاقتناع وحشد الانشطة الاخرى"، فهو جملة من الانشطة القصدية العمدية التي تستهدف الوصول الى التعلم ويضم ثلاثة عناصر دينامية متحركة غير مستقرة هي المدرس والطالب والمادة الدراسية تتولد بينهم علاقات ترابطية في تجمع المعلومات حولها عندما تختار طرائق التدريس ووسائل الملاحظة والمعلومات اللازمة للتقويم، ويعد نظام يحتوي على مجموعة من العوامل التربوية المركبة معاً بصيغ نفسية وسلوكية بحيث يتحقق من تفاعلها معاً او تشغيلها اغراض التعلم المنشودة لدى المتعلمين، وترتبط عوامل النظام بعلاقات ثنائية وجماعية كحال نظام آلة السيارة او جهاز التشغيل السمعي تماماً الامر الذي يؤدي لعطب النظام او ضعفه عند وهن أي عامل او اكثر منه، وتتمثل العوامل بالمعلم والمتعلم والمنهج والادارة ثم البيئة التعليمية، كما يعد نظام من المهارات المقصودة الواعية لتحقيق هدف تعليمي ويقصد بالنظام System مجموعة من المكونات او العناصر المتشابكة والمترابطة فيما بينهما ترابطاً قوياً اذ يؤثر كل منهما في الاخر ويتأثر به لتحقيق وظيفة معينة، اما كلمة المهارات Skills فأنها الاداء المتقن القائم على الفهم وحسن التصرف، تعني بالمقصودة الواعية المهارة القائمة على التخطيط والادراك لابعاد المهارات التي قد تحدث مصادفة او دون تفكير وتؤدي الى التعلم، والتدريس نشاط انساني مقصود وهو عبارة عن عملية مركبة تؤدي الى تعلم فعال او انه اجراءات معينة تمثل سلوكيات المدرس، بمعنى ان سلوك المدرس يتضمن سلوك التدريس وهو كل ما يصدر من المعلم من اقوال وافعال داخل البيئة التعليمية بهدف تعديل سلوك المتعلمين، ويشير التدريس الى كافة الظروف والامكانات التي يوفرها المعلم في موقف تدريسي معين، والاجراءات التي يتخذها في سبيل مساعدة الطلبة على تحقيق الاهداف المحددة لذلك الموقف، ويعد مجموعة من النشاطات التي يقوم بها المعلم في موقف تعليمي لمساعدة المتعلمين في الوصول الى

اهـداف تربويـة محـددة، ولكـي تـنجح عمليـة التـدريس لابـد للمعلـم مـن تـوفير الامـكانـات والوسـائل الواجـب استـخدامها بطـرق واسـاليب متبعـة للوصـول الى اهدافـه، ويقصـد بالامـكانـات مكـان الدراسـة ودرجـة الاضـاءة والتهويـة فيـه ومسـتوى الاهتمـام الـذي يتصـل بـالمتعلمين والمنهج الدراسـي واي وسـيلة تعليميـة يستخدمها المعلم.

مهارات التدريس Teaching Skills:

تمثل تحليل الخطوات التعليمية الى اجزاء منفصلة نسبياً، او التي يمكـن استـخدامها في مختلـف المواقـف وبشـكل مستمر لاداء المدرس، وكـذلك تعـرف بأنها مجموعة من السلوكيات مرتبطة بالتدريس ولها اهـداف تربوية معينـة، فهـي مجموعـة سلوكيات المـدرس الـتي تكـون فعالـة بوجـه خـاص في حصـول الـتغير المطلـوب في الطلبـة، وهـي القـدرة علـى اسـتخدام الاسـاليب التعليميـة في الصـف بشـكل يسـاعد علـى تحقيـق الاهـداف التعليميـة عامـة كانـت ام خاصـة، انهـا مسـتوى الكفاية التدريسـية الاكاديميـة او اليدويـة الـتي تمكـن المعلـم في تنميـة عمليـة الـتعلم بدرجـة كافيـة مـن الدقـة والاتقـان والـتي تتناسـب مـع الاسـتعداد الطبيعي وقابلية المتعلم، وتشير مهارات التدريس الى امكانية اداء عمـل معـين مـن الاعمال التدريسية التي يقوم بها المعلم قبل واثنـاء وبعـد قيامـه بمسـاعدة المتعلمين على تحقيق الاهـداف الموضوعة بدقة وسـرعة، فهـي المكونـات السـلوكية الـتي تتعلـق بتنويـع الحـافز وصـياغة الاسـئلة وتوجيههـا والتعزيـز الايجـابي بغـرض اكتسابها من الطلبة المتدربين والتي يمكن قياسها على ضوء استمارة الملاحظة المخصصة لكل مهارة.

التغذية الراجعة Feed – Back:

اشعار المتعلم على ان استجابته صحيحة او غير صحيحة بغية مساعدته على الـتعلم، انهـا العمليـة الـتي يقصـد بهـا معرفـة نتـائج العمـل بطريقـة فوريـة لتعزيـز الاسـتجابات الصـحيحة وتـلافي الاسـتجابات غـير الصـحيحة، وتعـني في تـدريب المدرسـين ببسـاطة تمكيـنهم مـن معرفـة نتـائج اعمـالهم، والتغذيـة الراجعـة هـي المعلومـات الـتي يتلقاهـا المـتعلم عنـد ادائـه، كونهـا عمليـة تزويـد المـدرس بمعرفـة

النتائج التي تتوافر له من المشرف التربوي ومن زملائه اذ تجري مناقشة المعلومات بأستخدام استمارة تقويم مهارة وضوح الشرح والتفسير.

المصمم Desiner :

هو العمل الخلاق الذي يحقق غرضه والتصميم عمل اساس للانسان فنحن كلما نؤدي شيئاً معين فأننا في الواقع نصمم.. وهذا يعني ان معظم ما نقوم به يتضمن قسطاً من التصميم مثل:حفظ الكتب او تصوير الصور، اما المصمم المسرحي كما يراه (جون كارتر) : "هو ليس فقط مهندساً معمارياً او رساماً او صانع ديكور شائت له الصدف العمل في المسرح وانما له القدرة على تصميم شيئاً في ذلك (اللغز الكبير) وسايكولوجيا التمثيل المسرحي، كما انه يعرف بعد تدريب طويل" الكيفية التي يستخدم فيها الممثلون مناظره على المنصة" وهو المبدع الذي يخلق عالماً يصور فيه افكاره التي تنسجم مع ظروف بيئته وعصره على شكل صور مرئية مختلفة الالوان والاشكال مجسداً واقعاً خيالياً على خشبة المسرح ليصوغ بذلك اسلوباً خاصاً به.

الفارابي (259 – 339 هـ) Al-Farabi :

الفيلسوف الفارابي هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان، المعروف بالفارابي نسبةً لمدينة فاراب التي ولد فيها وهي ولاية من بلاد الترك، وله مؤلفات عديدة من أشهرها كتابه ((آراء أهل المدينة الفاضلة)) وقد لقب الفارابي بـ ((المعلم الثاني)) على اعتبار أن (أرسطو) هو المعلم الأول، ولأن الفارابي أول من شرح منطق (أرسطو) في العالم العربي والإسلامي، فأصبح الفارابي يلقب ((بالمعلم الثاني))، فهو فيلسوف ينتمي الى الفكر الاسلامي ويشدد على استخدام الحواس في اكتساب المعارف من اجل الوصول إلى الصورة الكلية، وذلك ان المعرفة الحسية هي انتقال من القوة إلى الفعل، على الرغم من أن الانتقال بفعل الإنسان مرهون بفعل العقل الفعال والذي هو أعلى مرتبة من العقل الإنساني " فأن الحسن يدرك من حال الموجود المجتمع مجتمعاً، ومن حال الموجود المتفرق متفرقاً، ومن حال الموجود القبيح قبيحاً، ومن حال الموجود جميل جميلاً، وكذلك سائرها، وربط الفارابي بين الجميل والخير وطبق نظريته الجمالية على الفن بشكل عام والموسيقى بشكل خاص حيث أنها " ترجع التوازن الفكري لذلك الذي فقده ويجعل الذين لم

يبلغوا الكمال أكثر كمال، والقوة المتخيلة مركزها القلب ومهمتها حفظ المحسوسات بعد مفارقتها عالم الحس، وربط بين الجميل والخير، وجمال العمل الفني يعتمد على مدى تحقيق الموجود في وجوده الأفضل، وكماله الأخير، ويرى (الفارابي) أن الفن متفوق على الطبيعة، ذلك أن الفنان يرتبط بالعالم الحسي بحواس ترتبط بالجوانب الصوفية فيرتقي بالجزئيات إلى الكليات ويقول: المحاكاة تركب في الأشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة أو التصور، حالاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن وذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً، فالجميل عند (الفارابي) هو تجل الجمال الإلهي وهو تحقيق الخير في الأشياء الجميلة، وكل ما جاء بفعل فيض من العقل الفعال، واسطة الوصول للعقل المحض جاء الناتج جميلاً بالضرورة، فبقدر اتصال الفنان بالله تكون الأعمال الفنية أكثر جمالاً، فالرؤية الجمالية عند (الفارابي) ترتبط بالتصوف الروحاني المتجاوز للعالم المادي، فأرتبط الفنان بالعالم الحسي ارتباطاً رافضاً للجزئيات ومدركاً للكليات بالمعرفة الاشراقية، واطلق الفارابي تسمية عالم الخلق وعالم الامر على عالمي العقل والحس، ومن اجل بلوغ الجوهر او المطلق يستلزم تصعيد المادة الحسية، او مفارقتها فالتلبس بالمادة تبعد الانسان عن الجوهر الاول وتأكيداً على ذلك يقول الفارابي "كلما قربت جواهرنا من الجوهر الاول كان تصورنا له اتم وايقن واصدق، وذلك كلما كنا اقرب الى مفارقة المادة كان تصورنا له اتم وانما نصير اقرب اليه بأن نصير عقلاً بالفعل واذا فارقنا المادة على التمام يصير المعقول منه في اذهاننا اكمل مايكون".

ابو حيان التوحيدي (311 – 414 هـ) Abo Hayan Al-tawheedy :

الجمال عند (أبو حيان التوحيدي) يسير في مجموعة قنوات، منها الدين، فالأخلاق تؤدي به إلى الإيمان بالخالق، ولما كان الجمال الطبيعي يقودنا إلى الخالق المبدع، فيفترض (التوحيدي) أن يقودنا جمال العمل الفني إلى النتيجة نفسها، فيقرر أن لا خير في عمل أو صناعة لا تؤدي إلى توحيد الخالق، " ويقسم (التوحيدي) المراحل الإبداعية، إلى مرحلة التصوير الإلهي وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الإلهي عند الفنان، ومرحلة التصوير التعليمية التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير "، وإذا كانت الطبيعة تقتضي النفس، فأن على الفنان أن يقتضي

الطبيعة، لأنه في هذا الحال فقط، يستطيع أن يحقق رغبه النفس، ويحقق الفرح، وهو غاية العمل الفني، ويؤكد (أبو حيان التوحيدي) مفارقة الجمال في الفن عن الجمال في الطبيعة، لان الأول مدرك بالعقل والنفس مما يمكنه من أن يملي على الطبيعة ما يريد لان كمال النفس هو أعلى شأناً من الطبيعة، لذا نمتثل لأمرها ونكتمل بكمالها، ويرى (أن الموسيقي إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية وآلة منقادة، افرغ فيها بتأييد العقل والنفس لبوساً مؤنقاً وتأليفاً معجباً وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة)، فإذا ما أعد الفنان صورة، فعليه انتزاعها من مادتها الحسية، فهذه الصورة ستكون مقبولة عند النفس، بل أن النفس تشتاق إلى الاتحاد بها لتستثبتها في ذاتها وتتكامل معها، عندها ترتقي الصورة بالنفس إلى الرتبة العليا و السعادة العظمى، على أن عملية الاتحاد بين النفس والصورة المجردة، إنما تتم مع المعاني المجردة في الشيء المصور، وليس مع المادة الخامية المحسوسة، تماماً كما تتحد النفس الإنسانية مع الأشكال التي تتكون في الطبيعة، بعد أن تنزع عنها مادتها، من حيث أن الطبيعة مقتنية أفعال النفس وآثارها، فهي تعطي الهيولي والأشياء الهيولية صوراً بحسب قبولها، وعلى قدر استعدادها، وتحكي في ذلك فعل النفس فيها، ويرى ان الجمال مسألة نسبية، ذلك ان مناشئ الجمال والقبح كثيرة، فما يكون جميلاً بفعل تكوينه الطبيعي يرى بالحس جميلاً أو قد يكون جميلاً لأننا اعتدنا ان نراه جميلاً، أو لان الدين شرعه على انه جميل، أو لان العقل أدرك فيه جمالاً، أو لأنه مثير رغبة شهوانية لدى الإنسان والعمل الفني عند (التوحيدي) يجب ان يحاكي الطبيعة بإملاء النفس والعقل، بحكم انه صناعة إنسانية وبحكم ان مرتبة الطبيعة دون النفس، فيكون كمال العمل الفني مأخوذ من الطبيعة بمواصلة النفس الناطقة، حيث أن (التوحيدي) وجد أن الخلق الإلهي أجمل من الخلق الإنساني، وان جمال الخلق الإنساني يستمد كماله بفعل محاكاته للخلق الإلهي، ولكن العمل الفني لا يخلو من صنع يعتمد على التجربة الجمالية للفنان وخبرته الفنية في إبراز جمال الطبيعة الكامن والذي ينكشف بفعل النفس والعقل، لذلك تحتاج الطبيعة إلى إبداع الفنان على مستويين، المستوى الأول تصوراته الحدسية ومهارته في

التصوير، والمستوى الآخر مستوى التجلي حيث يرى الجمال بذاته فيصبح عمله الفني تجلياً للجمال المطلق.

سوزان لانجر Susanne K. Langer :

فيلسوفة أمريكية معاصرة ولدت بمدينة نيويورك عام 1895م من أبوين ألمانيين الأصل، تنوع إنتاجها الفلسفي بين المنطق والفلسفة العامة وعلم الجمال وعلم اللغة وفلسفة الفن ولقد أنشأت (سوزان لانجر) نظرية في الفن مفادها أنه ليس كل فن رمزي هو جميل، فالفن الرمزي الجميل هو الذي لا يمكن تجزئته، يدرك مباشرة وككل واحد شمولي أي أن تربط بين أجزئه وحدة عضوية لأن المفروض به أن يعبر عن الوجدان البشري بأعتباره تجسيد لفكرة أو مفهوم نابع من هذا الوجدان، فيكون العمل الفني صورة للوجدان وعناصره معبرة عن ذاتها وفي ذاتها، فالفن هو رمز يضفي على أشكال الواقع بناءات جمالية جديدة تدفعنا لتذوقها بأعتبار أن الأشكال الواقعية يلعب بها خيال الفنان فيقصيها عن واقعيتها : " فالأشكال تجرد لكي تبدو بوضوح ولكي تصبح حرة من استخداماتها العادية وتوظف في استخدامات جديدة تعمل كرمز معبرة عن الوجدان البشري، والأشكال أما أن تكون تجريدات فارغة أو انها تحوي مضموناً، ولهذا فأن الأشكال الفنية تعد أشكالاً من نوع خاص ولها معنى معبر منطقياً، أنها رمز لوضوح الوجدان "، فالوجدان يجرد الأشياء من واقعيتها وفق رؤية تحوي مضموناً واضحاً وهذا أساسه التحول، فالتحول : " هو الشكل الخاص بالنموذج الذي يتحول إلى بناءات حسية من نوع آخر ويتم هذا التحول من خلال قوة التجريد، فإذا ما كان هناك العديد من الصور بحيث أن كل منها يرمز لفكرة خاصة، ثم جمعت معاً فأننا سنجد لها معنى مشتركاً "، ولهذا فإن العمل الجمالي عند(لانجر) هو رمز مجازي، وكل إسقاط رمزي هو تحول، والعمل الفني بوصفه صورة معبرة تبدو ككل مدرك أو متخيل، هذه الصورة تعرض عن العلاقات بين الأجزاء في ارتباطها مع هذا الكل، ففلسفة الجمال عند (لانجر) تجرد الأشياء من واقعها الفيزيقي والسببي بواسطة الخيال، بأعتباره عالم قائم بذاته له وحدته الخاصة، والفنان يسمو على الواقع لأنه يدرك هذا الواقع بخياله، ويعبر من خلاله عن أفكاره كرمز بأعتباره أن الفن صورة للانفعال يتخذ شكلاً يمكن تأمله

وإدراكـه حيـث أن الفـن لا يحـاكـي شيئاً علـى حـد قـول (لانجـر)، كونـه يتميـز بالغيرية والغرابة كما يتميز بأنه مكتف بذاته وله أستقلاله الخاص، وقد رفضت (لانجـر) أن يكـون الفـن محاكـات، والانطبـاع المباشـر الـذي يمكـن أن نخـرج بـه عندما نرى الفـن هـو هـذه الغيرية، انطبـاع أن يكـون إيهاماً حتـى وأن كـان عنصـر التمثيل غائباً، فإنه ليست ثمة شيء نحاكيه، ولما كـان الخيال يقـوم بـدون أسـاس في ابداع الصورة المعبرة فـأن محاكـاة الأشـياء ليسـت هـي القـوة الجوهـرية للخيـال، لكنها القوة الحقيقية التي تقول أن الفن، تجريد، رمـز، حامـل للفكـرة، وتـرى في الموسـيقى مـن خـلال احتوائهـا علـى مظهـر شـكل لهـا وهمهـا الاولـي (Primary illusion) وهو مايبـدع عنـدما تعطينـا النغمـات انطباعـات موسيقية وهـذا هـو مظهـر الحركـة، وعن طريـق هـذه الحركـة الخالصـة فـأن الموسيقى تقدم لنـا مظهـراً مـن الزمان المسموع اكثر عمقاً مما نطلق عليه احياناً (الاحساس بالزمان)، كما تفـرق (لانجـر) بـين الأشـياء والرمـز أو بمعنـى آخـر بـين الرمـوز الاسـتدلالية والرمـوز التمثيليـة، فاللغـة بأعتقـاد (لانجـر) هـي رمـوز اسـتدلالية، اشـارية لـيس بمقـدورها أن تعبّـر عـن الوجدان والحياة الباطنية بينما الفـن يمتاز بقدرتـه علـى الترميـز التمثيلـي إذ يسـتطيع أن يعبّر عن الوجدان والحياة الباطنية، وكثرة هذه الرموز التمثيلية وتنوعهـا واختلافهـا مـن فنان إلى آخر أصبحت ميزة من ميزات فنون ما بعد الحداثة التـي تمتـاز بكـونهـا " عصـر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت " الأمر الـذي أكـد عليـه المفكـرين بإشـارته إلى إنّ " التشظي واللاتحديد والتحفظ الشديد من كلية وشمولية الخطاب.

جورج سانتيانا (1863 – 1952) George Santania:

ولد في أسبانيا في مدينة مدريد، لوالدين أسبانيين هـاجر الى بوسطن بولاية (ماساشوستس) وهو لا يزال طفلاً، وذهب الى الولايات المتحدة الأمريكية في عام 1872، وتعلم في بوسطن في جامعة (هارفارد)، وبعد حصوله على الدكتوراه ظل بها يعمل في تدريس الفلسفة حتـى سنة 1912، ويعـد امـام الفلسـفة الطبيعيـة فإنـه يرى : ان الطبيعة تفسـر نفسـها بنفسـها، وان الطبيعة حالها حال الانسان، لها جسم وروح، وما كشفت عنه الطبيعة ليس الا الموجود فيهـا بـالممكن، ولـيس الواقـع او بالفعل، وان الموجود بالفعـل هـو انجـاز اختيـاري مـن العـالم الممكـن، ففـي الفنـون تـأتي الصـورة الخياليـة مـن العـالم الفعلـي او الممكـن، وهـو مـا اطلـق عليـه (عـالم

الروح) وعلى الرغم من أسهام (سانتيانا) في تحرير" مقالات في الواقعية النقدية " الا أن فلسفته تعارض في أن تكون ممثلة لمدرسة واحدة، ويشير الى أن التعبير هو مجموعة من التأثيرات التي تضفي على المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة تختلف بأختلاف الذكريات والارتباطات التي تتولد في ذهن المتذوق، وأن القوة التعبيرية التي ننسبها الى موضوع تمثل مجموعة من الشحنات العاطفية التي تلازم الموضوع نتيجة لارتباطه في تجربتنا ببعض المواقع الأخرى أو ببعض العواطف السابقة، وآية ذلك أننا حينما ننسب الى أي منظر طبيعي جمالاً تعبيرياً فأننا عندئذ إنما نستبعد في أذهاننا بعض الذكريات السارة التي أرتبطت بهذا المنظر الحاضر كهالة من السعادة تعلق بها هذا الموضوع ، فالقدرة التعبيرية أذن هي ماتضفيه التجربة على أية صورة من قدرة على توليد صور أخرى في الذهن، وتصبح هذه القدرة التعبيرية قيمة جمالية أو تصبح تعبيراً حينما تكون القيمة المتصلة بالارتباطات التي تثار على هذا النحو جزءاً متضمناً في الموضوع الحاضر، انما يتضح من نظرية) سانتيانا (أن (التعبير) لا ينشأ من التجربة الماضية... فليس المضمون التعبيري شيئاً نتعلمه من التجربة الحاضرة، فالفنان هو ذلك الخالق الذي ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائل الأستطيقية الخاصة، وفي مقدمتها جميعاً واسطة (التعبير)، وليس عبقرية الفنان أن ينقل الواقع بأمانة، وإنما عبقريته في أن يعبر عن الواقع بعمق، اذ إن الفن لغة أو تعبير، وفي التعبير تحوير أو تغيير، أي أن بناء العمل الفني أنما هو ثمرة لامتزاج الصورة بالمادة، وأتحاد المبنى بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع، بشرط أن توفر للعمل وحدة فنية تجعل منه موضوعاً جمالياً يتمتع بشبه ذاتية، و يقول (سانتيانا) : " في كل تعبير يمكننا ان نميز بين حدين : الأول هو الموضوع المعروض بالفعل، وهو اللفظ والصورة، والشيء المعبر، والثاني هو الموضوع الموحى به، والفكرة اللاحقة، والانفعال أو الصورة المثارة والشيء المعبر عنه "، على ان ما يعبر عنه جزءاً لا يتجزأ مما هو معطى للإدراك وكما يقول (سانتيانا) فالحدين " يندمجان في الذهن"، والجمال عند(سانتيانا)هو ليس إدراك لحقيقة واقعة أو لعلاقة وإنما هو انفعال، فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس أحد فعالم الواقع ليس جميلاً، والإدراك الجمالي صفة ندركها بأرواحنا، أي نضيف من

أرواحنا وأدواتنا قيمة روحية مستمدة، فتحدث في النفس نشوة صادقة ومتعة تذوقية لهذا الجمال الواقع، فالجمال إذن موجود في الإدراك، وذكر (سانتيانا) بأن الحواس الخمس والإحساس والذاكرة والمخيلة هي العناصر التي تخلق الإحساس بالجمال، وهي التي تؤلف الوعي الإنساني، فالنشاط الفكري يرتبط بهذه العناصر ويحيلها إلى موضوعات ذات وجود خارجي، مدركة جمالياً تنتقل من الذات إلى الموضوع، فيبدو المدرك الجمالي كصفة مرتبطة بالأشياء الموضوعية أكثر من كونها ناتجة من الوعي، لهذا عرف (سانتيانا) الجمال بأنه قيمة ايجابية نابعة من طبيعة الشيء خلقنا عليها وجوداً موضوعياً، ويقول (سانتيانا): إننا نتوقع أن يكون المصدر الرئيس للجمال هو اللذات البصرية، كما أننا غالباً ما نتصور الشكل الذي يكون مرادفاً للجمال على أنه شيء بصري، أي أنه تركيب لما هو مرئي، لكن الشكل لا يظهر إلى بعد تأثير اللون، فاللون عامل مهم من عوامل الجمال لكونه يرتبط بالإدراك الحسي ومن خلاله نستطيع التمييز في مجال الحقل البصري.

الحضارة Culture:

ان المقصود بمصطلح الحضارة ((هو مختلف انشطة وسلوك الانسان التي تعتبر افعالاً انعكاسية فطرية او غرائزية))، فالحضارة تشمل مظاهر متعددة منها اللغة والدين والاخلاق والنظم والعادات والتقاليد القانونية والاقتصادية والاجتماعية والفنون على اختلافها والصناعة وكل ما يجب على الانسان ان يتعلمه من اخوانه افراد مجتمعه، ومن المعروف ان الحضارة ترتكز على اسس فكرية (دينية وفلسفية وعلمية) تتعمق وتتضح معالمها بالبحث والتقصي حيث إن الانسان بدأ يفكر في جل معضلات الحياة، عبر طرح التساؤلات الفلسفية لها، وبذلك تتبادل كل من الفلسفة والحضارة، مهام حل مشكلات الانسان دون ان تقف عند حد معين مادام الانسان ينزع نحو المجتمع الافضل يدفعه لذلك ماض مزدهر، و الحضارة طور طبيعي في حياة المجتمع، فهي التفنن في الترف وانها غاية العمران، وهي حالة يستقر فيها االملوك ويقوى فيها النعيم المقيم ويتجه الناس فيها الى اتقان الصنائع والمهارات المهنية والتانق في سبل العيش سواء اكان ذلك في الماكل والملبس وهو ذلك النمط من الحياة المناقض للبداوة المتصف بالاستقرار في الحضر أي المدن والقرى وما ينشا من زراعة للارض وانتظام في الادارة والصنائع والعلوم

ومكاسب العيش ومن وسائل الدعة والرفاء، ومن مظاهر الحضارة المظهر الاقتصادي والمظهر السياسي والمظهر الاجتماعي والمظهر الفكري.

البُعد Dimension

كل ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين، والفرق بين البعد وبين المقادير الثلاثة انه قد يكون بعداً خطياً من غير خط وبعداً سطحياً من غير سطح إنه إذاً فرض من جسم لا انفصال في داخله بالفعل نقطتان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما خط وكذلك اذا توهم فيه خطان متقابلان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما سطح لانه انما يكون ذاتها سطحاً إذا انفصل بالفعل بأحد وجوه الانفصال وانما يكون فيها خط إذا كان فيها سطح ففرق بين الطول والخط والعرض والسطح لان البعد الذي يربط بين النقطتين المذكورتين هو عرض وليس بسطح وانه كان كل خط ذا طول وكل سطح ذا عرض، و(بُعدي) مصطلح فلسفي: يطلق على المعرفة التي تتكون بعد ما تنطبع به الحواس من معطيات وتكون القضية (بعدية) إذا كان المعول في صدقها على خبره بالواقع المحسوس ويقابل ذلك القضية (القبلية) التي تحكم بصدقها بمجرد النظر الى طريقة تركيبها وعند (ارسطو) البعدي هو الحكم الذي يصدر عن العلم بالمعلوم من حيث ان المعلوم متأخر بالطبع عن علته في مقابله (قبلي)

الفن Art:

يطلق على ما يساوي الصنعة، فهو تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثرات بواسطة الخطوط او الالوان او الحركات او الاصوات او الالفاظ، والفن تعبير الفنان بنتاجه عن مُثل الجمال الاكمل، وهو القواعد الخاصة بحرفه او عمل، والفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالاً كانت او خيراً او منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سُميّ بالفن الجميل، وإذا كان تحقيق الخير سمي الفن، بفن الاخلاق وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة، ويشمل الفنون المختلفة كالنحت والتصوير، ويمكن عد الفن احد اشكال الوعي الاجتماعي، وهو التكوين الناشيء عن حقيقة او عدة حقائق هادفة تستهدف عملاً فنياً في النهاية، عن طريق عكس الحقيقة او الواقع في حساب لقواعد وقوانين علم الجمال

(الاستطيقا) على هذا يصبح الفن بناءً وصرحاً اجتماعياً يضم بين جناحيه الاساس النظري والبناء التطبيقي العملي، إذ يعتبر جزءاً من هذا البناء للمجتمعات، ينتظر مرحلة التطوير التي ترد بحركة وكل مقومات البقاء والصيرورة عبر المادة الاجتماعية، اذ (ينظر الانسان الى الوجود الخارجي نظره ذاتية مباشرة، كأنما هذا الوجود خطره من خطرات نفسه، او نبضة من نبضات قلبه، وتلك هي نظرة الروحاني ونظرة الشاعر ونظرة الفنان).

مسلة العقبان Eagles Throne**:**

وهي عبارة عن نصب تاريخي يخلد انتصار (ايناتوم)، حاكم (لكش) على دولة (اوما) المجاورة والملك يرتدي خوذه تشابه تلك التي عثر عليها في قبر (مس – كلام – دك) باور، وهو يقود صفاً من حملة الرماح الى المعركة، يسوق عربه على رأس المشاة من جنوده وهم مسلحون بالاسلحة الخفيفة، وسميت مسلة العقبان بهذا الاسم (بسبب طيور القنص الكبيرة التي تنهش جثث الموتى) والتي تُظهر الملك السومري (ايننا تم) وهو يسوق عربه تجرها الحيوانات، ومتقدماً على المشاة من جنوده، وهي تماثل بذلك العربة التي وجدت في غرفة المقدسات قرب المذبح العالي بمعبد شارا في (تل اجرب) وهي اقدم مثال للعربة التي تجرها الحيوانات، مصنوعة من النحاس يجرها اربعة حيوانات ويسوقها ملك سومري ملتح (حسب وصف سيتون لويد) وما نراه من طقوس شعائرية هي عبارة عن مراسيم دفن جنائزية والتي تليق بملك كان قد قدم الكثير الى ابناء شعبه، فالعربه التي يجرها الحماران الوحشيان والتي عثر عليها في احدى القبور الملكية، ماهي الا عربة ملكية كانت تستعمل من قبل ملوك ذلك العصر والدليل على ذلك المشهد الذي نراه في مسلة العقبان.

الأشغال اليدوية handcraft

هي وسيلة التربية العملية التي تعود المتعلمين على الابتكار، وتتميز بتعدد واختلاف خاماتها وموضوعاتها التي تساعد على تكوين اتجاه عام نحو فهم قيم للأشياء من الناحية الوجدانية ، وهذا التعريف لا يعتبر الأشغال اليدوية وسيلة عملية فقط ذلك إنها من ناحية الابتكار تسبقها خطط نظرية تساعد على معرفة الفرد بالقيمة الجمالية للخامات من الناحية التكوينية الشكلية ومن ناحية

القيمة الباطنة في الشكل الظاهري وهذه القيم لا يكتشفها الجانب الوجداني من الإنسان فقط بل الجانب العقلي التفكيري والحدسي، فهي تتضمن فكرة العمل بمهارة بالاستعانة بالخامات، فهو تعريف مقتضب لا يحيط بحقيقة الأشغال اليدوية ولا يعبر عن التنوع الحاصل في هذه الأشغال ذلك إن الأشغال اليدوية لا تعتمد على المهارة فقط، بل هناك تفكير وخطة مسبقة وتدريب وممارسة تتطور فيها قابليات الطالب عن طريق التدريب والإطلاع على الابتكارات في مجال الأشغال اليدوية.

الابتكار Creativity

هو قدرة الأفراد على إنتاج تعبيرات وأشياء وأفكار في صورة ما بحيث تتميز بالجدة بالنسبة لهؤلاء الأفراد وهو نسق مفتوح يتميز الإنتاج فيه بخاصية فريدة، فهي تنوع الإجابات المنتجة والتي تحددها المعلومات المعطاة، والابتكار إنتاج جديد ومقبول ونافع يحقق رضا مجموعة كبيرة في فترة معينة، ويشير الابتكار الى انه محاولة الفرد تحقيق ذاته، وذلك بأستخدام الرموز الداخلية والخارجية التي تمثل الأفكار والناس، وما يحيط بنا من مثيرات لكي ينتج إنتاجاً جديداً بالنسبة إليه أو بالنسبة لبيئته، على أن يكون هذا الإنتاج نافعاً للمجتمع الذي يعيش فيه ، والابتكار قدرة الفرد على إنتاج تداعيات معرفية ذات مستوى فريد ، أنه الموهبة للإنتاج ويحدث التغير القوي والمفيد في حل أقوى المشكلات، لانه عملية لها مراحل متتابعة تهدف إلى نتاج يتمثل في إصدار حلول متعددة تتسم بالتنوع والجدة وذلك في ظل مناخ داعم يسود الأنساق والتالف بين مكوناته .

التفكير الابتكاري Creative Thinking

هو عملية مرادفة لحل المشكلات من حيث الأصل، فهو عملية ذهنية تتضمن الطلاقة والمرونة والأصالة والإثراء بالتفاصيل، ويشير الى العملية التي تجعل الفرد حساساً مدركاً للتغيرات في المعلومات والعناصر المفقودة ثم مقارنة ذلك مع ما لديه من حقائق ومؤشرات، ووضع الفروض حول التغيرات وفحصها والربط بين النتائج وإجراء التعديلات وإعادة اختبار الفروض، كونه نشاط عقلي مركب وهادف توجهه رغبة قوية في البحث عن حلول أو التوصل إلى نواتج أصيلة لم تكن معروفة

سابقاً، ويتميز التفكير الابتكاري بالشمولية والتعقيد – فهو من المستوى الأعلى المعقد من التفكير – لأنه ينطوي على عناصر معرفية وانفعالية وأخلاقية متداخلة تشكل حالة ذهنية فريدة، ويعد الأسلوب الذي يستخدمه الفرد في إنتاج اكبر عدد ممكن من الأفكار حول المشكلة التي يتعرض لها(الطلاقة الفكرية) وتتصف هذه الأفكار بالتنوع والاختلاف(المرونة) وعدم التكرار أو الشيوع (الأصالة)، أنه نوع من التفكير يتسم بالمرونة والطلاقة والأصالة في إدراك المواقف وتحليلها وإقامة علاقات وترابطات غير مألوفة بين عناصرها وتكوينها في بنى جديدة إرضاء لدوافع ناتجة عن تفاعل الإمكانيات الفردية مع مؤثرات البيئة المختلفة .

فنون الأطفال Shilderen Arts :

تعد فنون الأطفال – بوجه عام - وبأنماطها المختلفة من الأنشطة الذاتية التلقائية الحرة، والتي تشكل رافداً مهماً في توجيه استعداداتهم وترصين ميولاتهم الفنية، ضمن الخطاب التربوي العام، لذا وجد الاطفال في الفنون مرتعاً خصب ووسيلة يعبرون بها عن أفكارهم ومشاعرهم وأحاسيسهم وعواطفهم وانفعالاتهم حول الأشياء الخفية والظاهرة في بيئتهم، ولعل المرونة التي تتمتع بها الفنون تكاد ان تجعلها المنفذ الاهم لتفريغ صور مخيلتهم الحية، ومجس تتكشف من خلاله قدراتهم الإبداعية، وخلق الجو الفني التشكيلي الذي يرومون فيه الأطفال اظهار نشاطهم بكل حرية... وتحويل ما يوجد في نطاق تفكيرهم الى صور جمالية عبر الاساليب الفنية المتعددة، لذا أوجدوا في الفن متنفساً للتعبير عن ذاتهم وعما هو مكبوت بداخلهم على شكل عناصر (تعبيرية / إيقاعية/ شاعرية/ ذاتية)، لذلك يسعى الاطفال عن طريق الفن إلى خلق انماط جديدة من الانشطة غير المألوفة سلفاً بالنسبة لديهم، فتمنحهم الفنون الفرصة للتعبير عن خصوصيتهم، وهذه الخصوصية شيء لا يحرزها أي شخص غير الشخص المبتكر الفريد في تعبيراته، وفي هذه الحالة تكون الخصوصية المتبادلة بين الطفل والفن ذات قيمة ايجابية للمجتمع وللإنسانية برمتها، لذلك يدخل الفن في مضمار الوسيلة التربوية شأنه شأن الوسائل التعبيرية الأخرى (كاللغة ، والكتابة، ..) من حيث إن له عناصر تعبيرية شتى، وعليه اصبح الفن جزءاً من مشروع العملية التربوية المتعلقة بالتطور الإنساني، لما يمتلك من خصائص متمايزة عن الأنشطة الأخرى، فضلاً على انه يمتلك وظائف سيكولوجية وفسيولوجية اخرى، فالفن

بالنسبة للطفل هو التوازن الضروري لعقليته وعواطفه وقد يصبح الصديق الذي يتجه إليه، بطريقة لاشعورية وتعد فنون الاطفال على أختلاف سبلها وطرقها شواهد سيكولوجية تعبر عن سماتهم الشخصية والمزاجية، وعما يعانونه من صراعات مكبوتة، أو ما يشعرون به من تفوق وتميز وقدرة على الانجاز، فيعبرون من خلالها عن مدى سعادتهم أو حزنهم أو مخاوفهم وانفعالاتهم الايجابية أو السلبية التي ترتبط بمشاعرهم تجاه الأشياء أو الأشخاص الذين يعبرون عنهم، فالطفل يظهر دلالاته السيكولوجية ليعطي انطباعاً عن عالمه الداخلي (كيف يدرك، كيف يشعر، كيف يبصر)، فهو يوازن بإسقاطاته عما في داخله، ويحاول أن يبالغ في الأشياء التي لها دلالة لديه ويحذف الأشياء التي لا تمثل أي اهتمام لديه.

نظرية التشابه الشكلي :

هذه النظرية تساعد على تفسير شعور الانجذاب عند الملاحظة بالنسبة للموضوع وجوهر هذه النظرية ينطوي على انه توجد بين الموضوع الجمالي والملاحظ علاقة تشاكل أي أن ما يجول بذهن المتأمل هو صورة تشبه أو تماثل الصفة البنائية للموضوع، وقد وجدت هذه النظرية كجنين عند الفلاسفة القدامى، فقد اكتشف (الفيثاغوريون) النسب العددية لترددات الصوت الإنساني والآلات والتي تحدد فواصل الانسجام للسلم الموسيقي، وقد رأوا أن ذلك الانسجام موجود في الكون ككل، كما رأوا أن النفس الإنسانية تقدم على اتزان لطيف، وتناغم وقد افترضوا أن الكون أشبه بصندوق موسيقي الهي وان النجوم تتحرك في سرعة ذات علاقة وثيقة بالنسب الرياضية للسلم الموسيقي، وعند النشاط المفعم بالحيوية فأن الأثير يصدر موسيقى سماوية مقدسة، والتي لا تستطيع الأذان الإنسانية – لسوء الحظ – سماعها، ورأوا أن كل شيء في الطبيعة يسير وفقاً لهذا الانسجام الرياضي، كما أن الجمال في كل مكان يعبر عن النظام الوثيق الصلة بالنفس والكون، ولان " الشبيه يعرف الشبيه بأن هناك شعوراً بالتناظر بين الحركة الهارمونية (المنسجمة) لملكاتنا العقلية وبين الترددات الهارمونية للأنغام الموسيقية التي تُرجع صدى موسيقى الدوران الكوني.

هيرقليطس Heraclites (540 – 475 ق. م) :

هو فيلسوف اغريقي وهو الفيلسوف الرابع والأخير من فلاسفة ايونيا، ولد في مدينة إفسوس من أسر عريقة في الحسب، ولكنه زهد كل جاه وتوفر في التفكير، غير أنه بقي ارستقراطياً يترفّع على الناس ويحتقر العامة ومعتقداتها الدينية، وهو من الفلاسفة الطبيعيين، والتي تدور فلسفته حول محورين، المحور الأول: حول صيرورة الوجود وتغير الأشياء الدائم، في حين يدور المحور الثاني: حول ثبات وأزلية هذا القانون، فكل الأشياء في سيلان مستمر وتجدد دائم ولا يوجد شيء ثابت في الوجود، سوى قانون التغير ذاته الذي سماه "اللوغوس" أو حكمة الوجود، والقائم على عنصر مادي يتمثل بالنار، فكل الأشياء صدرت عن هذا العنصر الوجودي الواحد وهذا الواحد متضمن في كل الوجود بأشيائه المختلفة، ويقول (هيرقليطس) إنّ : الله هو الليل والنهار والصيف والشتاء... والسلام والحرب، كما ان (هيروقليطس) قد جعل من العابر.. والمتغير.. قانوناً أساسياً في الوجود استفاد منه الكثير من المفكرين والشعراء المحدثين وما بعد الحداثة بين أمثال (شارل بودلير) و (والترويتمان) وأصحاب اطروحات نظرية التلقي في حقل التناص وتجدد المعاني... وغيرهم إذ إنّ (هيروقليطس) همّش من مقولة الثبات واللاتغير وبهذا نرى إنّ (هيروقليطس) قد همّش الوجود الثابت فكل شيء عنده في حالة سيلان مستمر ومتجدد، فبعد أن كان مركز تفكير الخليقة ينصب حول ثبات الكون وثبات الطبيعة، جاء (هيروقليطس) ليهمّش هذه المقولة ويجعل من الفكر المهمّش سابقاً مركزاً لنظريته وممثلة بصيرورة الوجود والتغير الدائم والمستمر للأشياء في الطبيعة، فالحقيقة عنده هي التغير وان الدوام وهم، وكل شيء يحمل معه ضده، فالوجود والعدم موجودان معاً في كل شيء، فما من شيء إلاّ وهو في حالة انتقال وتغيّر مستمر، إنما تقوم فلسفته على مبدأ التدفّق أو الجريان، فكل شيء لدى (هيرقليطس) هو مُتغيّر، لذلك فهو ابتكر أن يكون للعالم أصلاً، ويقول إنه غير مخلوق فالعالم لديه عبارة عن مجموعة من الأضداد، وإن الصراع القائم بين هذه الأضداد هو التغيير الذي يؤكّد عليه (هيرقليطس)، إذ يمتزج كل ضد من ضدّه، ولا يمكن تجريب أحدهما دون الآخر، أي كما في البداية والنهاية، والليل والنهار، ... الخ، والتغيير يحدث من

ضد إلى ضد، لذلك نجد أن (هيرقليطس) جاء بأفكار يصعب على من حوله الأخذ بها أو تصديقها، فقد عمل (هيرقليطس) على إبطال ورفض ثقافة عصره، مما أدّى إلى حدوث حالة انفصال واضحة بينه وبين المجتمع ؛ بسبب أفكاره التي جاءت مُنافية لأفكار الآخرين، مما دفعه إلى الاغتراب عنهم وعن ثقافة عصره ؛ بسبب حالة النبذ التي واجهها من قبل أبناء جنسه، ويمكن القول أن (هيرقليطس) يرى أن التحوّل والصيرورة الدائمة يُسيطران على الكون، وإن كل شيء يسيل ويتغيّر ويتبدّل، وإنه ليس في الوجود شيء ثابت، ومذهب امتزاج الأضداد جزء من فلسفة (هيرقليطس) لا يقل أهميّة عن مذهب التغيير الدائم، فالشيء الوحيد الأزلي في رأي (هيرقليطس) هو النار التي لا تخبو أبداً، أما التغيّر الدائم ذاته، فيحدث وفقاً لنظام يُسمّيه (هيرقليطس) بـ(ناموس الكون)، وكل ما هو ناه في هذه الدنيا خاضع لمجموعة من هذه النواميس التي يُطلق عليها اسم (القانون) أو(الكلمة)، ويتوصّل إلى التعبير عنها الحكيم المُتمرّس على ملاحظة الظاهرات، كما أن (هيرقليطس) يعتقد أن التغيير هو أساس كل شيء، وإن الاستقرار هو موت وعدم، إذ يُلخّص فلسفته بقوله " الأشياء في تغيّر مُتّصل" ، ويعتقد ان الحقيقة هي التغيير وان الدوام وهم، وكل شيء يحمل معه ضده، فالوجود والعدم موجودان معاً في كل شيء، فما من شيء الا وهو في حالة انتقال دائم، وان النار هي الجوهر الأول، ومنه نشأ الكون اذ ان (هيرقليطس) يشير إلى ظاهرة الحركة الدائمة للوجود في صيرورة مستمرة واقترح مفهوم (السنة الكبرى) التي تكرر إلى مالانهاية حسب قانون ذاتي ضروري على قاعدة : (انك لاتنزل النهر الواحد مرتين) وعلى افتراض ان الحقيقه تغير اثوابها دائماً فهي دعوة إلى ادراك التحول الدائم للوجود وهي غائية المستخلصه من نظرة للوجود في اصله واستحالة وتوالد الاشياء من اهم مأثر (هيراقليطس) في تاريخ الفكر عامة والجدل خاصة رؤيته بأن (الأشياء في تغير متصل) التي تلخص مذهبه في التغير والصيرورة التي صورها في صورة البحر(انت لا تنزل النهر الواحد مرتين، فأن مياهها جديدة تجري من حولك ابداً) وصورة النار (فأنها تحيي موت التراب، والهواء يحيي موت النار، والماء يحيي موت الهواء، والهواء يحيي موت الماء، فكل الاشياء تتحول للنار والنار لكل الاشياء كالسلع تستبدل بالذهب والذهب

يستبدل بالسلع)، ولهذا فأن فلسفة (هيراقليطس) ظلت تجد صداها في كثير من الفلسفات التالية لها وصولاً الى الفلسفة الحديثة والمعاصرة اذ افادت منه المادية الديالكتيكية والوجودية، حيث تتغنى به المادية بأعتبار (جدله المادي) مرجعاً روحياً لنظرية المادية الديالكتيكية، وعندما وضع (هيراقليطس) نظريته في الاضداد وعرض فكرته عن الصيرورة والتغير فأنه قد مهد الطريق لفكرة الديالكيتك حيث تتضح اهميته من خلال اثره في (افلاطون) من خلال عباراته المنتشرة في محاوراته مثل (ثياتيتوس) و (البرمنيدس) حيث ترد المحاورات منقولة بشكل مباشر على لسان (هيراقليطس) على نحو خاص فيما يخص الحركة والوجود والتغيير او يشكل نقداً لها على لسان سقراط (الافلاطوني) حتى قيل ان (هيراقليطس) هو معلم (افلاطون)، خاصة فيما يتعلق بحقيقة الوجود والصيرورة خاصة من ناحية قوله (ان كل شئ يصير) وقد وصفه (ارسطو) "بأنه المفكر العظيم الذي قال ان الوجود واللاوجود شيءٌ واحدٌ" ووصفه (ول ديورانت) بأنه "هيغل اليونان" مستنداً الى قول (هيغل) "لن تجد عبارة قالها هيراقليطس الا واحتضنتها في منطقي".

ديمقريطس (460 – 370 ق. م):

ولد في اليونان، اشتهر بأنه الفيلسوف الضاحك، ولم يتفوّق عليه أحد في الهندسة حتى المهندسين المصريين، ويؤكد (سقراط) أن (ديمقريطس) أخذ بنظريته الذرية من (لوقيبوس)، وأنه طوّر النظرية ووسّع تطبيقاتها، وقيل أنه من أغزر الفلاسفة إنتاجاً فيرى أن الصور تصدر بلا انقطاع عن الموضوع، وهي تتطاير في كل اتجاه بأعظم سرعة، وتخترق قنوات الإدراك الحسيّة، وتؤدي إلى إنتاج الإدراك الحسّي للموضوع، وتقوم فلسفته على أساس أن العالم مكوّن من جزأين، هما الملأ والفراغ، فالملأ ينقسم إلى ذرات دقيقة لا تُرى بالعين المجرّدة، مختلفة الشكل والحجم، غير مُتناهية العدد، أزليّة، وهي في حركة دائمة بسبب اختلاف أحجامها وأشكالها، تتشابك فيما بينها، وبأتحادها مع بعضها تكوّن صور موجودات الكون، وبفعل قوّة الضرورة تتغيّر الذرات وتفترق، ولقد جعل (ديمقريطس) عالم الذات عالم المعاني، فالذات هي من يطلق الصفات على العالم، وعليه فالصفات الجمالية ذاتية من صُنع البشر، فكل ما في الكون من

أشياء يتكوّن من ذرّات، والذرّات بحد ذاتها خالية من أي صفة كانت لا جميلة ولا قبيحة، ولا وجود للون الأحمر أو الأخضر في الذرّات، فالحقيقة هي عالم الفراغ، والملأ هو عالم لا يُدرك بالحس، إذ أن (ديمقريطس) أول من أعلن، من حيث الأصل، عن فكرة أن الفن يُعدّ احتذاء الطبيعة ؛ لأن تغيير الكائنات الحية، هي عملية تناسق الأضداد.

بروتوغوراس Protagoras (480 – 410 ق. م) :

سفسطائي إغريقي، تعلّم في أثينا وفرّ منها لاتهامه بالتشكيك في إمكان المعرفة اليقينية، صاحب العبارة المشهورة (الإنسان مقياس كل شيء)، أي أن الحق نسبي يختلف بأختلاف الأفراد، ولقد كان (بروتوغوراس) يؤمن بالتغيير الدائم، وكان يشك في المعرفة بوصفها معرفة كليّة موضوعية غير متأثّرة بالأفراد، إذ أنه من الممكن أن تختلف الأشياء بأختلاف الناظرين إليها، ويمكن القول أن (بروتوغوراس) أخذ عن (ديمقريطس) و (هيرقليطس) الاعتقاد بالصيرورة وعدم الاستقرار، وإننا نعلم كل ما نعلمه عن طريق الحواس، وإن كل إحساس لا يكون صحيحاً إلاّ في الوقت الذي يحين فيه، ولكل إنسان إحساسات خاصة مُتغيّرة، هي المقياس الوحيد الممكن للحقيقة، فالإنسان الفردي هو المقياس لكل شيء، فعلى السفسطائي أن يُعرض عن البحث العلمي الذي لا نفع فيه، ويكب على معالجة الفن الذي يُمكّن الإنسان من حمل غيره على ما يُريد أن يعتقده ليتسلّط بهذه الطريقة على عقله وشعوره، ويوجّه سلوكه وفقاً لرغائبه، وما هذا الفن إلاّ فن البلاغة ، كما أن ما يؤمن به (بروتوغوراس) يعمل اليوم بصورة فاعلة في فكر وفن ما بعد الحداثة، إذ تُشكّل اختلاف الرؤية إلى الأشياء وإحداث المعنى إحدى سمات التفكيك، فالقارئ، الفرد، الذات، يأتي إلى العمل الفني بأفق خاص به، هذا الأفق نسبي ومُتغيّر بتغيّر الزمن والتاريخ وتغيّر قيم الجماعة التي ينتمي إليها، ومن هذا نجد أن (بروتوغوراس) يؤكّد على أن كل شيء من الممكن أن يتعلّمه أو يعلمه الإنسان / الفنان، وليس هناك وجود لميول فطرية، فالإنسان يتعلّم كل شيء، وليس هناك حد لما يتعلّمه أو يعلمه في عمله الفني أو تذوّقه له وقد نفى (بروتوغوراس) أن يكون هنالك معيار عقلي مُتخيّل للجمال، بل أعلن أن الفن صادر عن ذات الفنان بدون أدنى تمثيل لأي حقيقة عقلية عليا ؛ لانتفاء هذه الأخيرة، فذكر أن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً.

المصادر

المصادر باللغة العربية

1. الاعسم، باسم عبد الامير: المصطلح الفلسفي عند العرب، ط1، مكتبة الفكر العربي، بغداد، 1985.
2. مجموعة من العلماء الاكادميين السوفيت: الموسوعة الفلسفية الحديثة، ط2، بإشراف روزنتال يودين، ت: يوسف كرم / دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1982.
3. الرويلي، ميجان، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، 2000.
4. لوكاش، جورج، معنى الواقعية المعاصرة، ت، د. امين السيوطي، دار المعارف، مصر، 1971.
5. جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة د. سامي الدروبي، ط2، دار اليقضة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 1965.
6. سلامة، عادل: توظيف الوسائط التكنولوجية في التعليم، ط2، القاهرة، دار المعارف، 2000.
7. عجاج، صلاح عبد المحسن: اساليب استخدام التكنولوجيا في التدريس، القاهرة، جامعة القاهرة ، 2001.
8. وضع لجنة من العلماء والاكادميين: الموسوعة الفلسفية ، اشراف: روز نتال ويودين، ترجمة: سمير اكرم، مراجعة، صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت.
9. يغوت، سالم: فلسفة العلم المعاصر و مفهومها للواقع، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بيروت، 1987.
10. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.
11. عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط 1، ت: د. محمود علي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996.

12. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1977.
13. مرسي الياد، المقدس والمدنس، ت:عبد الهادي عباس المحامي، دار المشرق، دمشق، 1988.
14. اندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفة، ط2، مج3، تعريب: خليل احمد خليل، منشورات عويدات، ، بيروت، 2001.
15. الكسندر دين: اسس الاخراج المسرحي، ت: سعدية غنيم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1975.
16. حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1980.
17. كارلسون، مارفن: فن الاداء مقدمة نقدية، ت د. منى سلام، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1999.
18. هتشنتون: معجم الأفكار والأعلام، ط1، تر: خليل راشد الجيوشي، دار الفارابي ، بيروت، 2007.
19. الشاروني، حبيب: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.
20. عبد النور، جبور:المعجم الادبي، ط1، دار الملايين، بيروت، 1979.
21. بودين، ي روزنتال، الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، ط1، دار بيروت للنشر، بيروت، 1974.
22. تريفور، علم النفس التربوي، ت: موفق الحمداني، وحمدولي الكربولي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1979.
23. الموسى، خليل: المسرحية في الادب العربي الحديث، (تاريخ، تنظير، تحليل)، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، 1997.
24. التورجي، احمد خورشيد: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
25. إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، ط 3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

26. حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.
27. سانتيانا: الإحساس بالجمال، ت: محمد مصطفى بدوي، مشروع النشر المشترك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ب ت
28. مجموعة من الباحثين، الموسوعة العربية الميسره، بأشراف محمد شفيق غربال، دار الشعب ومؤسسة فرانكلن للطباعة والنشر القاهرة، 1959.
29. شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
30. كريم، منى: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1966.
31. فرانكفورت وآخرين: ما قبل الفلسفة ؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
32. سلون، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 1996.
33. الحمداني، إبراهيم محمود: مفهوم أفق التوقع، مجلة فواصل، ع (1)، بغداد، 2004.
34. رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز، قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
35. رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، القاهرة: دار النهضة العربية، 1973.
36. الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 1991.
37. محمد مندور: الأدب وفنونه، ط2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1980.
38. كليفور، دليج: موسوعة المصطلح النقدي (المأساة)، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.

39. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1994.
40. محمد صلاح الدين مجاور، وفتحي الديب، المنهج المدرسي اسسة وتطبيقاتة التربوية، ط1، دار القلم، الكويت، 1967.
41. سعيد، سيد احمد، سيكولوجيا التعليم والتعلم، ط1، دار الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1979.
42. الزعنون، نظيم أبو غالب: نظريات التعليم والتعلم، ط1، جامعة بيروت العربية، بيروت، 1989.
43. إبراهيم، علي عزوز: نظريات جديدة في التعلم، ط2، دار الاتحاد للطباعة والنشر، تونس، 1981.
44. منسي، حسن عمر: سيكولوجية التعليم والتعلّم، المكتبة الوطنية، ليبيا، 1991.
45. نورمان، جورج، أي: النظرية البنائية لبياجيه، نظريات التعلم، مكتبة آفاق، بغداد، 1987.
46. مايرخولد، فيسفولد: في الفن المسرحي، ج2، ترجمة: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، 1979.
47. وول ديورانت: قصة الحضارة، مج 1، ج 5، ت: زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1968.
48. فوبيون باورز: المسرح في الشرق، ت: احمد رضا محمد، م: محمود خليل النحاس، مركز الشارقة للابداع الفكري، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة، 2000.
49. بييرآجيه توشاز: المسرح وقلق البشر، ت: سامية احمد اسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
50. خليل، يوسف فؤاد ، بحث في فلسفة العمارة، دار المستقبل العربي ، القاهرة، 1992.
51. الشهال، رضوان: في الشعر والفن والجمال (عرض لمفهوم علمي في الشعر وقيمته الفنية الجمالية)، دار الاحد (البحيري اخوان) للطباعة والنشر، بيروت، 1961.

52. العايد، احمد واخرون: المعجم العربي الاساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1988.

53. سبيلا، محمد: مخاضات الحداثة (فلسفة الدين والكلام الجديد)، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007.

54. سبيلا، محمد وعبد السلام بن عبد العالي: الفلسفة الحديثة، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1991.

55. عروس، سهيل: الحداثة من الايدولوجيا إلى المعرفة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007.

56. فانتيمو، جياني: نهاية الحداثة (الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة 1987)، ت: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.

57. كاي، نك: ما بعدالحداثية والفنون الادائية، ت: نهاد صليحة، ط2، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1999.

58. البكاري، كمال: ميتافيزيقيا الإرادة عند شوبنهاور، دار الفكر العربي للنشر، بيروت، ط1، 2000.

59. أليوث، الكسندر: آفاق الفن، ط1، م: جبرا إبراهيم جبرا، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.

60. امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط 1، بيروت، 1996.

61. البرت، هاكنس: موجز في تاريخ الثقافة الامريكية، ج 1، ترجمة: امين مرسي قنديل، المجلد 4، ب ت 0

62. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، م: نظمي لوقا، مؤسسة فرنكالين للطباعة والنشر، القاهرة – إلى نيويورك، 1970.

63. جعفر، عبد الوهاب: جذور الحداثة الاوربية في فلسفة (ديكارت وكانط)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 2001.

64. جلال، محمد: فن النحت الحديث، وكيف نتذوقه، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات العربية المتحدة، ب ت.

65. سانتيانا: الإحساس الجمالي، ت: محمد مصطفى بدوي، مشروع النشر المشترك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت.

66. سابلو، تونتاخوان: العمارة وتفسيرها، دراسة في المنظومة التعبيرية للعمارة، ت: سعاد عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.

67. سولنيه، ف. ل:الرومانطيقية في الأدب الفرنسي، ت: احمد دمشقية، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1960.

68. سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ط1، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت ، 1983.

69. البزاز، عزام عبد السلام، التصميم حقائق وفرضيات، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1997.

70. بلخوخة، محمد الحبيب، ايجابيات العولمة وسلبياتها، في كتاب العولمة والهوية، اكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1997.

71. دالالبير، رولان، طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، ت: حافظ الجمالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، 1984.

72. درايفوس، اوبيدوبول رابينوف، ميشيل فوكو، سيرة فلسفية، ت جورج ابي صالح، مركز الانماء القومي، بيروت 1994.

73. دوفينو، جان، سوسيولوجيا الفن، ت هدى بركات، منشورات عويدات، بيروت، لبنان. د. ت.

74. دولوز، جيل، نيتشة والفلسفة، ت اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.

75. الجادرجي، رفعت، حوار في بنيوية الفن العمارة، مطابع رايد الريس للكتاب، ط1، لندن، 1995.

76. الجرجاني، علي بن محمد الشريف، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996.

77. سانتيانا، جورج، الاحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال، ت محمد مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، د. ب.

78. ستروك، جون، البنيوية ومابعدها، ت د. محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 206، الكويت، 1996.
79. سعيد، جلال الدين، فلسفة الجسد، دار امية للنشر، ط1، دمشق، 1992.
80. سليمان، حسن، الحركة في الفن والحياة، المؤسسة المعرفية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب المصري، القاهرة، د. ب.
81. سمث، ادوارد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1995.
82. سوريو، اتيان، الجمالية عبر العصور، ميشال العاصي، منشورات عويدات، بيروت، 1982.
83. قنصوة، صلاح، نظرية القيم في الفكر المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
84. كاروج، ميشيل، اندرية بريتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية، ت الياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1973.
85. الكبيسي، محمد علي، ميشيل فوكو، تكنلوجيا الخطاب، تكنلوجيا السلطة، تكنلوجيا السيطرة على الجسد، دار سيراس، تونس، 993.
86. كروكشانك، جون، البيركامي وادي التمرد، تجلال العشري، دار الوطن العربي، د. ت.
87. كوبلر، جورج، نشأة الفنون الانسانية، ت عبد الله الناشف، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.
88. كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ت ليون يوسف وعزيز عمانؤيل، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1989.
89. حداد، زياد وحالد الحمزة، الفن الكرافيتي والمؤسسة الفنية، مجلة ابحاث اليرموك، سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية، (14) العدد (4)، الاردن، 1998.
90. حرب، علي، الحداثة ومابعد الحداثة، قلب السؤال وتغيير مفهوم الامكان، مجلة البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، المنامة، العدد 3، 2000.
91. دحدوح، د. محمد سعيد، العولمة واثرها على الثقافة، مجلة دراسات دولية، مركز الدراسات الدولية، بغداد، العدد 19 تشرين الأول 2002.

92. دريدا، جاك، الاستطاق والتفكيك، حوار اجراه وقدم له كاظم جهاد، مجلة الكرمل، العدد 7، قبرص، 1995.

93. ده ميريديو، فلورانس (بول كلي) رسوم الأطفال واصول الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، سنة 12، العدد2، 1992.

94. ذياب، حمد حافظ، الحداثة ومابعد الحداثة، انحلال الحتمي واغراء الآخر، مجلة تروى، العدد (2)، سلطنة عمان، 2000.

95. راغون، ميشيل، عن اسلوب مابعد الحداثة، ت جميل حمودي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد 4، السنة 12، بغداد، 1992.

96. الالوسي، جمال حسين: علم النفس العام، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية التربية، 1988.

97. باير، ديمون: تاريخ علم الجمال، ت: ميشال عاصي وميشال سلمان، ط1، بيروت، دار الاندلس، السويد، 2008.

98. بخضره، مونيس: تاريخ الوعي، مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع، ط1، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، 2009.

99. الداهري، صالح حسن احمد وهيب مجيد الكبيسي: علم النفس العام، ط1، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن.

100. داود، عزيز حنا، وناظم هاشم العبيدي: علم النفس الشخصية، مطبعة التعليم العالي، الموصل، 1990.

101. سعيد، ابو طالب محمد: علم النفس الفني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية فنون الجميلة، بغداد، 1990.

102. سليمان، عبد الرحمن سيد :معجم مصطلحات الاضطرابات السلوكية والانفعالية، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2007 .

103. أشبنغلر، أسوالد: تدهور الحضارة الغربية. ج1، ت: أحمد الشيباني ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت، لبنان.

104. اللقاني، احمد حسين: الوسائل التعليمية والمنهج، ط 1، سلسلة معالم تربوية، القاهرة، 1984.

105. باروت، محمد جمال: الدولة والنهضة والحداثة، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2004.

106. بودريارد، جان، المجتمع الاستهلاكي، دراسة في اساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه، تعريب، خليل احمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت ط1، 1995.

107. مجموعة كتاب، الموسوعة العربية الميسرة، اشراف محمد شفيق غربال، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، 1972.

108. إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية؛ إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي في العربي، بيروت، ب ت.

109. بارت، رولان: مبادئ في علم الدلالة، تعريب: محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996.

110. ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، مكتبة النهضة، بغداد، 1985.

111. الجابر، عبد الرزاق مسلم: مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار الكتب المصرية، بيروت، ب ت.

112. داسكال، مارسلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.

113. رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز؛ قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

114. عبد الله، عادل: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، دمشق، ط1، 2000.

115. بريت، ر. ل: موسوعة المصطلح النقدي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.

116. بريت، ر. ل: التصور والخيال، موسوعة المصطلحات النقدية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، 1977.

117. زياده، معن وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، ط1، المجلد الأول والثاني، معهد الإنماء العربي، 1988.

118. زيفاتي، جورج: رحلات داخل الفلسفة الغربية، ط1، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993.

119. سيرجيوس، وليم: القوى الخفية او ملكات العقل الباطن، المطبعة التجارية الحديثة، القاهرة، 1945.

120. الزغبي، سمير: نيتشه (الفن والوهم وإبداع الحياة)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2009.

121. مجموعة من كبار اللغويين العرب: المعجم العربي الاساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989.

122. زكي نجيب، محمود: شرق الفنان، وزارة الثقافة المصرية، المكتبة الثقافية، دار القلم، القاهرة، 1972

123. بروكر، بيتر: النقطة المتحولة، (اربعون عاما في استكشاف المسرح) ترجمة: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، عالم المعرفة، الكويت، 2003

124. شلدون، تتشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة الآف سنة، ج1، ت: دريني خشبة، مكتبة الأدب، القاهرة، 1963.

123. جورج، تومس: اسخيلوس و. أثينا، ترجمة: صالح جواد كاظم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975.

124. انطوان، آرتو: المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، ، دار الهنا للطباعة، القاهرة، 1972.

125. قاسم، بياتلي: دوائر المسرح، تجربة الاودن وانثروبولوجيا المسرح، ط1، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1998.

126. أريك، بينتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975.

127. عبد الغفور، نعمة: الاتجاهات المعاصرة في المسرح، وزارة الإعلام، مطبعة حداد، بغداد، 1971.

128. نصيف، جميل: نظرية المسرح الملحمي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.

129. هبنر، سيغمونت: جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبدالفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1993.

130. هنجلف، ارنولدبيا: اللا معقول، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون، سلسلة الكتب المترجمة (68)، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.

131. ايفانز، جيمس روس: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، تر: فاروق عبد القادر، : دار الفكر المعاصر، القاهرة، 1979.

132. إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

133. إبراهيم، عبد الله : المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية ، (إشكالية التكون والتمرد حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997 .

134. إبراهيم، نبيلة : القارئ في النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984.

135. أبو حويج، مروان سمير أبو مغلي: المدخل إلى علم النفس التربوي، دار البازوري، عمان، 2004 .

136. تاوريت بشير، سامية راجح: فلسفة النقد ألتفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، عمان، 2009 .

137. فرويد ، سيجموند: الأنا والهو، ت: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، 1977.

138. ويدز، نيكولاس: الاوهام البصرية، ترجمة: مي مظفر، دار المامؤن، بغداد، 1988.

139. ويلليك، رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

140. جيمسون، فردريك: التحول الثقافي (كتابات مختارة في ما بعد الحداثة)، ت: محمد الجندي، مركز اللغات والترجمة، 1998.

141. جيبهارت، فولكر: تاريخ الفن الألماني، ط1، ت: علا عادل، المجلس الأعلى للثقافة والمشروع القومي للترجمة والنشر، القاهرة، 2005.

142. حرب، علي: نقد الحقيقة (النص والحقيقة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
143. حسن، حسن محمد:الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج2، دار الفكر العربي، مصر، 1977.
144. الحلاق، محمد راتب: النص والممانعة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.
145. حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، الكويت، 1998 .
146. حنورة، مصري عبد الحميد: سيكولوجية التذوق الفني، إشراف: يوسف مراد، منشورات علم النفس التكاملي، دار المعارف والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
147. حنا، عبود:الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1989.
148. خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن، ط1، منشورات جامعة قان، يونس، 1998.
149. خريسان، باسم علي: ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، ط1، دار الفكر للنشر، دمشق، 2006.
150. الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998.
151. القيسي، عمران: غائية الفن في زمن المتغيرات المتسارعة عن الحداثة والموروث، دار الثقافة والنشر، الشارقة، 2003.
152. قطب، جمال: فلسفة الرؤية في التأثيرية والفن الحديث، دار مصر للطباعة، القاهرة، ب ت.
153. كروتشه، بندتو: المجمل في فلسفة الفن، ت: سامي ألدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.
154. بلبل، فرحان: مراجعات في المسرح العربي (منذ النشاة حتى اليوم)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.
155. بماومر، فرانكلين: الفكر الأوربي الحديث، (القرن السابع عشر)، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1987.

156. بن أحمد، يوسف: منظومة الحقيقة عند نيتشه، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، ع102، 1997.

157. بيطار، زينات: غواية الصورة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت 1999.

158. تسرلسنكي. ن، ع: علاقة الفن بالجمال والواقع، ت: يوسف حلاف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983.

159. حداد، زياد سالم وقاسم الحياني: النحت البنائي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الاردن، 1998.

160. شكير، عبد المجيد: الجماليات (بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والمتغيرات)، ط1، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 2005.

161. صليحة، نهاد: المسرح بين الفن والفكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1985.

المصادر بالغة الانكليزية:

1- Architectures" fourth Revis Enlarged Edition Academy Edition، London، 1984.

2- Jenk، "What is post – Modernism" ? paper given at aconfer on post modernism of North western University Evanston – Ellinois- oct.

3- John. A. Walker , Art since pop: London، Thames and Husdson1975 ،.

4- Johes، Tom، Doglas ; The art of light and color، van nostr and Rewhold company , New York 1972.

5- Johnston، Jill ; Afluxus funeral، Art in America، oct 1989.

6- The International Encyclopaedia of art creyston، press New York.

7- Third Edition ; Art today ; New york، An introduction to the fine and functional art.

8- Wheeler، D; Art since mid century 1945، to the present the vandawn press New York 1991.

9- -9Bure , John: contemporary American Sculpture (selection 2) withey museum of American – art , 1969 .

10- Hegel: "Difference des systems de Fitch etde Atlas de to philosophies" T, F, Paris, 1993.

11- Hisham ,Sharabi: Leneo portriarocat, ed. Mereure de, France, Paris, 1986.

12- P. portoghesi: postmodern , The Archi tecture of postindustrial Society , New York , 1992.

13- Patricia ,Waugh: post modernism: AReader , Edward Arnold , London , 1992 .
14- Crowther , paul , Post Modernism in the Visual Arts , in Post Modernism , AReader [ed. Thomas Decherty] Hemel Hem pstead , Harvester wheat sheaf , 1993.
15- Clerc، M، and Mallat، s، " The texture gradient equation for recovering shape from texture "، IEEE transactions on pattern Analysis and machine Inteuigence، 2002 .
16- Jones، Mick، " Graffiti - Expression of creativity in a legal way "، youth Centre Wollongong in this " Graffiti Art " session، as well as sources such as Jeff Freerl " crimes of style " 1993، Garland pullishing New York .
17- Sartre , the psychology of imaginator , New york: philosophical libray , 1998 .
18- See: Arthur , Kroker: to technology and the will culture of Nihism the Nietzgshe Martin Heidegger , University of Toronto press Canada , 2009 .
19- Shopenhauer , A (the world as will and idea) vol \ grent Britain by butlor and tanner led frome and London , 1957 .
20- Cevin , beyond modernism , essayson art from the 70s and 80s new york , harper and how publishers ,1988 .
21- Chandler , Alberet R ,: Beauty and Human nature N. Y , Appieton centary , 1939 .
22- Copper , Johnd. Measurement and analysis of behavioural , Columbus , Onio chates , emerrill , 1979 .
23- A. Butcher , phillip:Art fundamentals,ninth edition,puplished in Mc Graw-Hill Higher education Asivision of the McGraw-Hill compsnies-Ins,1221 Avenue of the Americas,Newyork, 2002 .
24- ADAMS,Laurie schneider: Art across time , published by McGraw – Lill, an imprint of the Mc Graw , 2002 .
25- Murphy,Richard w. and others: The world of Cezanne,seventh edition ,Time-Life Books Inc. ,U. S. A,1982 .
26- Ragghianti,Licia Collobi(and) others: The Metropolitan Museum of Art, Newsweek,INC. New York,1978 .
27- Wadley, Nicholas:Cezanne and his art,second edition,the Hamlyn publishing group ltd,England,1978 .
28- Clark,Kenneth:Looking At Pictures,fourth edition,John Murry, London, 1970 .
29- De Micheli,Mario:Cezanne,Grosset and Dunlap publishers, New York, 1978 .

30- kelly، julia ،and payne ،laura:essential of history of art ،parragon publishing .2002 ،
31- Leroy,cathrinklingsoltr: surrealism , printed VG Bild – kunst , Bomn , 2004.
32- Buchholz , Elkeelinda , and others:Essential Art The History of Western Art ,Herbert press , London , 2007 .
33- Bevlin , Marjore , Design Through Discovery , 3th , ed , New York: Rinahart and Winston , 1977.
34- Chistion , Norberg , Sehulz: Intentions in Archite cture , MIT Press , Massachuett , Institute of technology Cambridge , 1963.
35- Field J. V. : The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance , Published in United State by Oxford University Press, Inc. , New York, 1997.
36- Quinlan Terry , Seven Misunderstandings About Classical Architecture In Architecture Design And Academy Editions , London 1981 , P. xii-xiv.
37- David Bourdon , The Razedsites Of Carl Ander: A Sculptor Laid Low By The Brancusisyndrome , Art Forum , Vol. 2 , October , 1966 .
38- Gassiror. E. " An essay on man " University press , now Haven and London , 1969 .
39- Kellner , d: Jean baudrillard from Marxism to Postmodernism and beyond , cabridge: Polity press 1989 .
40- Der marck , van: George Segal , Harry N, Inc, Publishers , New york , 1997.
41- payne , Laura and Kelly & Dr Julia: Essentialy Histary of Art Queen Street House 14 Qeen Street Bath Ba1 the , uk,2002 .
42- V. Pikering, Jerry, Theater: ahistory of the art, west publishing company, new. York, 1978.
43- Kelly (Michael), Encyclopedia of Aesthetics, vo (4), Oxford University Press, August, New York 1998 .
44- A Fast Gulius , Body Langage , Pirnted in Great Britain by Richardclag , 1970.
45- Bertrand Russell , History of Western Philosophy , London , 1969 .
46- Jean , Claude Margolin , Bachelard , Paris , Ed. du Seuil , 1974 .
47- ARNASAN, HH, ahistuory of Modern art , Painting, Sculpture, arcleitecture, pub: Thomase & hudson, grcal Brittain 1977 2nd edition .
48- Johnson, Itten, The art of Color, pub, van nostron, New Yourk, 1979 .
49- Stan Smith & ten holt, Hf, The artist's manual , pub: Mcdonald. E. L. , London 1980 Dictionary of grcal painters .

50- Read, Henbert The philosophy of Modem art fabier and faber , London 1951 .
51- Theodore ,Rausseru, Paul Gezzan,Fontana pocket library of greal artists, New yourk 1961 .
52- Jonathan finebrg: Art since 1940 Strategies, Ofbeing Laurence king ,2000.
53- Jurgen Habermas: Le discours philosophique do la Modernite. Tra , Gallimard. 1988
54- Kiev, lenitradition: Modernity-Modernism, some necessary explanation vol, 75. London, 1978.

السيرة الذاتية



الاء علي عبود الحاتمي

مواليد: 1981

ماجستير تربية فنية/كلية الفنون الجميلة/بابل

دكتوراه تربية فنية/ فلسفة

عضوة في نقابة الفنانين

من اهم الاصدارات:

- الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة.
- تكنولوجيا التعبير في تشكيل مابعد الحداثة.
- تعبيرية الاشياء بين المحاكاة والتذويت .
- مصطلحات واعلام الجزء الثاني .